ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. VI.

DIE DARSTELLUNG
DER
ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE
IN DER
TOSKANISCHEN MALEREI VON GIOTTO BIS LIONARDO

DIE DARSTELLUNG

DER

ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

IN DER

TOSKANISCHEN MALEREI VON GIOTTO BIS LIONARDO

VON

DR. NEENA HAMILTON.

MIT 7 LICHTDRUCKTAFELN.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1901

TO MY PARENTS

VORWORT.

Diese Studie hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Entwicklung, welche sich in der Komposition der Anbetung der Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo vollzieht, darzulegen, und zwar unter gleichzeitiger Berücksichtigung der künstlerischen Entwicklung im Schaffen der Maler.

Da aber die Voraussetzungen für eine bildliche Darstellung des Vorwurfes in der Renaissance sowohl was Stoff, als auch was Komposition betrifft, in den früheren Jahrhunderten liegen, musste die Gestaltungsweise der Anbetung in der früh-christlichen und byzantinischen Kunst als Einleitung ganz kurz behandelt werden.

Die Arbeit zerfällt dann in drei Teile. Dem ersten, historischen, der den Ueberblick über das Material von Giotto bis Lionardo gibt, folgt ein zweiter, systematischer, der den Stoff in seinen einzelnen Bestandteilen betrachtet. Der dritte Teil führt uns in die Entwicklung des Gesamtvorwurfes ein. Ausgehend von den Angaben der Bibel wird gezeigt, wie sich die Legende des Stoffgebietes bemächtigte, und welche Form es in der Phantasie des Volkes annahm; wir gelangen dann zu einer Zusammenfassung dessen, was die Kunst in dem von uns betrachteten Zeitabschnitt gewollt und erreicht hat.

Wie jede Erstlingsarbeit als Versuch anzusehen ist, so macht auch diese Studie keinen Anspruch auf absolute Vollständigkeit und Sicherheit in der Zuteilung und Beurteilung der Werke. Bei dem heutigen Stand der Forschung ist dies ohnehin unmöglich. Trotz sorgfältigen dreijährigen, vor den Originalen angestellten Studiums der Kunstwerke und der damit zusammenhängenden Litteratur wäre mir in manchen Fällen eine endgültige Entscheidung bei schwierigen

Problemen bezüglich der Echtheit, der Zuschreibung oder des Datierens eines Werkes ohne die wissenschaftliche Unterstützung meines sehr verehrten Lehrers, Herrn Geheimer Hofrat Professor Dr. Thode, sowie ohne den hochgeschätzten Rat des Kunstforschers, Mr. Bernhard Berenson in Florenz, unmöglich gewesen, welchen Herren an dieser Stelle für ihre Hilfe ich meinen aufrichtigen Dank auszusprechen mir erlaube.

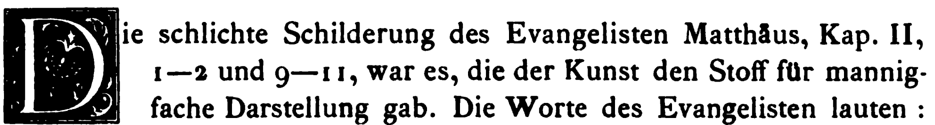
Heidelberg, im November 1900.

Neena Hamilton.

INHALTSÜBERSICHT.

EINLEITUNG.

GESTALTUNG DER ANBETUNG IN DER FRÜH-CHRISTLICHEN UND BYZANTINISCHEN KUNST.



Die schlichte Schilderung des Evangelisten Matthäus, Kap. II, 1—2 und 9—11, war es, die der Kunst den Stoff für mannigfache Darstellung gab. Die Worte des Evangelisten lauten:

> Da nun Jesus geboren war zu Bethlehem im Lande Juda, zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen Weise aus dem Morgenlande gen Jerusalem und sprachen: Wo ist der neugeborene König der Juden? Denn wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und sind gekommen, ihn anzubeten. Als sie vom König Herodes gehört hatten, dass er in Bethlehem geboren sei, zogen sie hin, und siehe da, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, ging vor ihnen her, bis er hinkam, und über dem Orte stand, wo das Kind war. Da sie den Stern sahen, wurden sie hoch erfreut. Und sie gingen in das Haus und fanden das Kindlein mit Maria, seiner Mutter, und fielen nieder und beteten es an. Sie thaten ihre Schätze auf und brachten ihm Geschenke dar: Gold, Weihrauch und Myrrhe.

Aus den folgenden Ausführungen wird hervorgehen, was aus der einfachen Erzählung durch die gestaltende Phantasie der Darsteller entstanden ist.

I. Wandgemälde der Katakomben.

In den ältesten Zeiten der christlichen Kunst bestand eine gewisse Scheu, die Lebensereignisse des Gott-Menschen im Mannesalter

darzustellen. Besondere Freude aber hatte die Kirche daran, das Kind auf dem Schosse der Mutter zu sehen, und wegen des symbolischen Charakters dieses Vorwurfes und wegen des dekorativen Wertes der Komposition wählte sie auch in den frühesten Zeiten als Sujet ihrer Kunst die Anbetung des Christuskindes durch die heiligen Waller aus dem Morgenlande.

In den Katakomben zu Rom wird uns das Vorhandensein von elf Darstellungen überliefert, einige derselben sind jedoch nur in Bruchstücken auf uns gekommen. Die früheste befindet sich in der Capella Greca der Katakombe der heiligen Priscilla und stammt aus dem zweiten Jahrhundert; die übrigen gehören ihrer Kunstweise nach dem dritten und vierten Jahrhundert an.[1]

Bei einem allmählichen Verfall der von antiker Formauffassung und technischer Art der Ausführung sich entfernenden Kunst bieten diese Darstellungen in der Komposition einen gemeinsamen Charakter. Die Anordnung der Szene ist im allgemeinen die gleiche: Die Madonna mit dem Kinde sitzt auf einer Seite und von der anderen nähern sich die drei Magier mit ihren Gaben. Eine Ausnahme bilden zwei Darstellungen, auf denen Maria die Mittelstellung einnimmt; nämlich: Die Anbetung in der Katakombe der heiligen Domitilla (erste Hälfte des dritten Jahrhunderts), wo vier Magier, je zwei zu beiden Seiten der Madonna, und diejenige der Katakombe des heiligen Petrus und Marcellus (zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts), wo zwei Magier, je einer zu beiden Seiten, wiedergegeben sind. Ein Studium des Raumes ergibt, dass diese Abweichung von der gewöhnlichen Darstellungsart nur aus Rücksicht auf die Symmetrie der Komposition und die harmonische Anordnung der Figuren im Raume geschehen ist.

Der Schauplatz der Handlung bleibt ganz unberücksichtigt, nur die handelnden Personen — selbst der in späteren Darstellungen beinahe ausnahmslos gegenwärtige Joseph fehlt — treten in den Darstellungen der Katakomben auf.

Nicht das Hauptmoment des Vorganges, die προςκύνησις, sondern das Zweite, die Darbringung der Geschenke, ist zum Gegenstand der

[1] Unseren Ausführungen liegen De Rossi's historische und künstlerische Annahmen zu Grunde. Giovanni Battista de Rossi: La Roma Sotterranea Christiana, publicata Roma 1864-1877; Bulletino di archeologia christiana, 1863-1885; Immagini Scelte della Beata vergine, Roma 1865. — Auf Grund derselben gibt Liell ein vollständiges Verzeichnis mit Abbildungen aller Darstellungen der Anbetung in den Katakomben. Siehe Marien-Darstellungen, S. 224-248.

Darstellung gewählt.[1] Die Magier sind immer stehend gebildet, meistens nähern sie sich eiligen Schrittes. Majestätisch sitzt die Maria, eine kräftige, jugendliche Frau, in eine lange Tunika gekleidet, gewöhnlich mit Schleier oder Mantel auf dem Kopfe, auf einem mit hoher Lehne versehenen Sessel. Ihre erhabene Würde ist dadurch ausgedrückt, dass sie sitzend ebenso gross wie die stehenden Magier gebildet ist. Sie streckt die Hand den herankommenden Magiern entgegen, oder hält das Kind ihnen zur Verehrung hin. Das Grössen-Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist ein richtiges, nur ist der Jesusknabe in etwas übertriebener Grösse dargestellt. Er ist gleichfalls in eine rote oder hellbraune Tunika gekleidet und erhebt in der Katakombe der heiligen Domitilla (erste Hälfte des dritten Jahrhunderts) die rechte Hand in freier Bewegung.[2]

Die Magier erscheinen in orientalischer Tracht, die aus phrygischer Mütze, gegürteter Tunika, Mantel, Beinkleidern und Schuhen besteht. Es fehlt ihnen jegliches Zeichen der königlichen Würde, so dass sie nicht als regierende Könige gedacht worden sind. Ihr Alter, sowie ihre Farbe und Grösse wird nicht unterschieden. Soweit wir aus der selten erhaltenen Wiedergabe der Geschenke ersehen können, scheinen dieselben grosse Schüsseln gewesen zu sein, die die Darbringenden nur schwer mit beiden Händen dem Gotteskinde entgegenzuhalten vermögen.

Von äusseren Zuthaten der Darstellung haben wir nur ein Beispiel: Auf einem Bruchstück in der Katakombe der heiligen Cyriaca (viertes Jahrhundert) deutet ein Magier auf das am Himmel erscheinende Monogramm Christi; dasselbe, von einem Kreis umschlossen, hat die konstantinische Form ☧ und muss als Symbol des wahren Lichtes, welches zur Erleuchtung der Menschheit in die Welt gekommen ist, gedeutet werden.[3]

---

[1] Nicht die grössere, künstlerische Schwierigkeit der Darstellung des Hauptmomentes hat zu der Wahl des Momentes der Darbringung der Geschenke geführt. Die Genuflexio war in der alten Kunst nicht der Ausdruck der Anbetung. Knieende Figuren stellen um Gnade flehende Personen vor, deshalb war die eigentliche Szene der Anbetung der früh-christlichen, direkt von der Antike beeinflussten Kunst kaum ein darstellbarer Gegenstand. — Vergl. Detzel: Christliche Ikonographie, Seite 208. — Kraus, Real-Encykl. II, Seite 351.

[2] In der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus sowohl, wie in der des Callisto wird er als nackt beschrieben. Dies ist aber vielleicht irrtümlich, da die Darstellungen uns nur durch alte, ergänzte Kopieen bekannt sind.

[3] Siehe Wilpert, Cyklus christologischer Gemälde, Seite 24.

II. Relief-Darstellungen der Sarkophage.

Auf den Relief-Darstellungen alt-christlicher Sarkophage sehen wir die Künstler bestrebt, bei zunehmender Härte und Unbeholfenheit der Kunstformen den Stoff der Anbetung immer mehr zu durchdringen und ihm die mannigfachsten Seiten abzugewinnen.

Von solchen Reliefs, welche aber teilweise nur in Bruchstücken erhalten sind, sind fünfzig auf uns gekommen. Sie gehören nach der Annahme De Rossi's der Zeit zwischen dem Ende des dritten und dem Ende des fünften Jahrhunderts an.

Es ist nicht unsere Aufgabe, auf diese Darstellungen näher einzugehen, wir müssen uns damit begnügen, die allmählich zunehmende naturalistische Auffassung des Vorwurfes und die neuen Motive der Komposition zu konstatieren.

In allen Reliefs ist wie bei den Gemälden der gewählte Moment: Die Darbringung der Geschenke. Die Magier sind stehend dargestellt. Im allgemeinen sitzt Maria auf einer Seite, während die Magier ihr von der anderen nahen. Zuweilen ist sie aber von dem Kinde, welches in einer korbartigen Krippe liegt, getrennt und wendet, auf einem Steinhaufen sitzend, den Blick nach den Magiern hin.[1]

In solchen Fällen haben wir eine Uebertragung der Komposition der Geburt Christi auf die der Anbetung zu sehen. Maria ist in eine Tunika gekleidet und mit einem Mantel umgeben, der vom Kopfe herunterfällt. In einzelnen Reliefs erscheint sie jedoch als ganz jugendliche Frau mit unbekleidetem Kopfe.[2] Niemals ist sie mit dem Nimbus dargestellt. Das Kind trägt sie gewöhnlich auf dem Schosse, zuweilen aber auch als Wickelkind in den Armen.[3] Der Knabe ist meistens in Tunika gekleidet, bisweilen aber auch nackt gebildet.[4] Der Grösse nach ist sein Alter ungefähr auf zwei Jahre festzustellen, öfters erscheint er aber älter, oder auch jünger; wenn er in der Krippe liegt, noch als ganz kleines Kind. In einigen Darstellungen ergreift er das von dem ersten Magier überreichte Geschenk.[5]

---

[1] Garucci, Storia dell' Arte cristiana nei primi otto secoli. Tav. 398, 5. Tav. 365, 1. — Liell, Seite 258, Fig. 34; Seite 270, Fig. 45.

[2] Garr., Tav. 317, 4. — Le Blant, Etude sur les Sarkophages chrét. pl. XXVI.

[3] Lehner, Marien-Verehrung in den ersten Jahrhunderten, Seite 309, Taf. V, Nr. 37. — Liell, Marien-Darstellung, S. 260, Fig. 36.

[4] Garr., Tav. 359, 1.

[5] Garr., Tom. I, p. 46. — De Rossi, Bullet. 1865, p. 68.

Ein späteres Relief, welches schon byzantinische Einflüsse verrät, zeigt das Haupt des Knaben mit dem heiligen Scheine und dem Monogramm Christi umgeben.[1]

In einem anderen Relief, jetzt im Museum des Laterans, ist die Komposition durch die Figur des Joseph bereichert, der in römischer Tracht hinter dem Sessel der Maria steht.[2] Er ist hier, wie auch später, bärtig dargestellt.[3] In derselben Darstellung zeigt ein Magier mit der Rechten nach drei Ringen (Sternen) in der Höhe, indem er rückwärts auf seine Begleiter schaut, so dass die Einförmigkeit der Bewegung schon hier vermieden ist. Die Magier sind in gleicher Stellung und in ähnlichen Kostümen wie auf den Wandgemälden gegeben. Ihre Zahl ist stets drei. Bosio[4] gibt die Kopie eines Reliefs, wo der erste bärtig dargestellt ist. Die Geschenke sind verschiedenartig: Opferschalenartige Schüsselchen, runde und kegelförmige Gegenstände, Kränze, Tauben und einmal eine puppenartige Figur. In keinem Falle werden die Magier von einem Gefolge begleitet; auf elf Darstellungen wird die Szene aber durch die Kamele, auf welchen sie die Reise gemacht hatten, vervollständigt.

Zuerst in einer Vereinigung der Szene der Anbetung mit der Szene der Geburt, dann später in der Anbetung allein, werden Ochs und Esel in die Darstellung aufgenommen.[5] Diese stehen neben der Krippe, und als «reines» und «unreines» Tier beten sie das Kind an.

Der Schauplatz der Handlung ist nicht, wie wir gesehen haben, immer unberücksichtigt gelassen. Wo die Krippe erscheint, ist sie unter ein auf zwei Pfosten ruhendes Dach gestellt. Um die Oertlichkeit als morgenländisch zu bezeichnen, sind zuweilen Palmen angebracht.[6] Den Stern gewahren wir auf vierzehn Reliefs in mannigfacher Gestalt, meistens von einem Reifen umgeben, so dass er radförmig erscheint.

Fassen wir die Ergebnisse der soeben betrachteten, aus den Katakomben stammenden Darstellungen der Wandgemälde und der Reliefs zusammen, so sehen wir, dass eine historisierende Tendenz innerhalb der dekorativen und symbolischen Kunst der früh-christlichen Zeit die Szene der Anbetung allmählich zum wirklichen Geschichtsbild ge-

---

[1] Jetzt in San Vitale zu Ravenna, soll aus dem Todesjahre Isaaks VIII, 643, stammen. — S. Ciampini, Vet. Mon. II, Tav. III. — Garr., Tav. 311, 2.
[2] De Rossi, Bullet. 1865, p. 68. — Kraus, Rom. Sott., S. 354, Tafel VIII.
[3] Der Bart als Zeichen des Alters: Siehe Zappert, Epiphania, S. 324-25.
[4] Roma Sotterannea, p. 23.
[5] Liell, S. 237, Fig. 33. — Detzel, Christliche Ikonographie, S. 181.
[6] Liell, S. 256, Fig. 33; S. 262, Fig. 38.

staltet. Die drei Anbeter sind Weise, die ohne besondere Zeichen ihrer Würde aus dem Morgenlande kommen, um Geschenke einem Kinde darzubringen, welches ohne himmlischen Glanz auf dem Schosse der Mutter sitzt, oder in einer Krippe liegt.

Nur durch überirdische Grösse verlieh die damalige Kunst, beeinflusst von der Ausübung des jeweiligen Kultus, den beiden Gestalten Erhabenheit.

III. Byzantinische Mosaiken.

Mit dem vierten Jahrhundert vollzieht sich ein grosser Umschwung in der Darstellungsweise der Anbetung. Als die christliche Religion die herrschende wurde, entstanden stattliche Kirchen. Diese galt es nun, mit passenden Wandmalereien oder Mosaiken zu schmücken. Die Kompositionstypen übernahm man von den Katakomben; das Bestreben aber, die weiten Räume der Kirchen in einer des nun siegreichen Christentums entsprechend würdigen Weise zu schmücken und ihren Darstellungen einen ernsten, würdevollen Charakter zu verleihen, bringt eine Umformung des Gesamt-Charakters der christlichen Kunst mit sich.

Die Mosaiken lassen zuerst einen Uebergang von der alt-christlichen Kunst erkennen, bald aber sind sie in ihrem Glanze und ihrer Majestät ein blosser Reflex der hohen Zeremonie der Kirche und geraten dann in Abhängigkeit von der von Byzanz ausgehenden Hofsitte, bis ihre Kunstformen endlich in einem pomphaften, unnatürlichen Zeremoniell erstarren.

Bei den wenigen, uns erhaltenen Darstellungen der Anbetung sind wir im Stande, annähernd das Datum ihrer Entstehung festzustellen. Sie stammen aus verschiedenen Perioden, und an ihren Kunstformen lässt sich ein Verfall und ein Wiederaufleben der Kunst konstatieren.

Wohl die früheste Anbetung befindet sich unter den Mosaiken am Triumphbogen in Santa Maria Maggiore zu Rom, welchen Papst Sixtus III. (432—440) ausführen liess.[1] Hier ist die Anbetung nicht mehr eine einfache Kultusszene, sondern der feierliche Empfang, den ein Königskind, umgeben von fürstlichem Glanze, einer Gesandtschaft gewährt, welche aus fremdem Lande kommt. Majestätisch auf reichgeschmücktem römischen Throne sitzt der schon herangewachsene

[1] De Rossi, Musaici dell arco Trionfale e delle Pareti laterali di Santa Maria Maggiore. Fascicoli XXIV-XXV. — Garrucci, Tav. CCXV-CCXXII. — Ciampini, Vet. Mon. I, 200 ff. Tav. XLIX-LXIV.

Jesusknabe, dessen Haupt mit dem Nimbus, worauf sich zum ersten Mal das Kreuz befindet, umgeben ist. Ueber ihm steht der Stern. Seine Göttlichkeit wird in besonderer Weise durch die über das Alter hinaus entwickelte Grösse, sowie in der Anwesenheit von vier hieratischen Engeln betont. Maria, eine imposante Figur, sehen wir rechts auf eigenem Thronstuhl, ihr gegenüber, links vom Thron, gleichfalls eine reichbekleidete, hoheitsvolle Frau, die als symbolische Darstellung der Kirche aufzufassen ist.[1] Von rechts her nahen zwei Magier in phrygischen Kostümen, die ihre Gaben auf grossen Platten darbringen.[2] Die Türme der Stadt Bethlehem vollenden die Szene.

Diese Darstellung weicht von allen anderen ab, indem sie eine theologische Idee verkörpern will: Christus als Haupt der Kirche. Auf Goldgrund gehalten, ist sie ein Ausdruck des ganzen Glanzes der zur Macht gelangten Kirche. In der Fähigkeit zu grosser Zeichnung, zu männlich kräftiger Charakteristik und in dem feinen Gefühl für Symmetrie ist sie jedoch ein Beweis, dass der antike Geist in den römischen Künstlern des fünften Jahrhunderts noch nicht erstorben war.

Unter Justinian (527—565) wurde die zweite, auf uns gekommene Mosaikdarstellung der Anbetung in St. Apollinare Nuovo zu Ravenna ausgeführt. Hier sind die Komposition sowohl, wie die einzelnen Figuren in streng byzantinischer Weise gehalten. Gegenüber einer Reihe von Heiligen und an der Spitze eines Zuges von Märtyrerinnen und gläubigen Frauen erscheinen als erste Anbeter aus der Heidenwelt die drei Magier. Die Madonna in langem blauen Mantel sitzt auf hohem mit Edelsteinen besetzten Thron, einen weissen Schleier auf dem Haupte, das nun zum ersten Mal auch mit dem Nimbus umgeben ist. Sie erhebt segnend die rechte Hand, wie auch der auf ihrem Schosse sitzende, völlig bekleidete Jesusknabe. Vier majestätische Engel stehen zu ihrer Seite.

Der obere Teil der Figuren der drei Magier ist verschwunden (jetzt erneuert).

Nach Angabe des Liber Pontificalis in Ravenna sollen sich über ihren Häuptern, wie bei den Heiligen, Inschriften befunden haben mit den Namen: «Gaspar», «Balthasar», «Melchior».[3]

---

[1] De Rossi, Text zu Musaici dell Arco.

[2] Die Figur des dritten Magiers war früher links sichtbar, ist durch die Restauration uns verloren. — S. Garr., Vol. IV, p. 20. — De Rossi, Text Musaici dell Arco.

[3] Vita S. Agnelli, Cap. III: «Ex classe Virgines procedunt ad sanctam Verginem Virginum procedentes munera offerentes et Magi antecedentes,

Aus den in der alten Basilicana Vaticana unter Papst Giovanni VII. im Jahre 707 ausgeführten Mosaiken haben wir Kunde von drei Anbetungen.

Die erste befand sich in der Kapella Santa Maria ad Praesepe und ist nur in einer Skizze von Grimaldi erhalten.[1]

Sie ist in so weit wichtig, als hier zum ersten Male ein Magier knieend dargestellt ist, ein Motiv, welches, aus der kirchlichen Zeremonie übernommen, in späteren Zeiten aus künstlerischen Gründen zuweilen auf alle drei Könige übertragen wird.

Ein Mosaikboden aus derselben Peters-Basilika enthält die erste, bekannte Darstellung, auf der die Magier mit königlichen Würden dargestellt sind.[2] — Von dieser Zeit an wurde die Annahme, die Weisen seien Könige gewesen, immer allgemeiner, bis dieselbe auf dem Gebiete der Kunst zur Herrschaft gelangte.

Ein Bruchstück der dritten Anbetung aus der alten Basilika befindet sich jetzt in der Sakristei von Santa Maria in Cosmedin zu Rom. Hier ist nur die heilige Gruppe, der ein Engel zur Seite steht, Joseph und der Arm eines Königs erhalten. Die langen, dünnen Gestalten, die leblosen Gesichter, die wenigen, straffen Linien der Gewänder, die rohe Ausführung, der Goldgrund, die grossen Steine der Mosaiken — das alles verschafft uns Kenntnisse von dem Charakter des damaligen Stiles und zeigt eine Kunst, welche in starre Formen und flüchtige Arbeitsweise geraten war.

Von dem XI. Jahrhundert an, trotz der Herrschaft des byzantinischen Schematismus, dringt allmählich ein Aufstreben nach naturalistischer Darstellungsweise in die Komposition der Anbetung ein. Individuelle Naturanschauung, wenn auch zuerst sehr befangen, macht sich geltend. Im Anschluss an die Sitte des Hofes und der Kirche verdrängt die Darstellung der Opferbringung diejenige der Huldigung durch das Kniebeugen. Drei Altersstufen werden den Weisen, die nicht nur als Heilige, sondern jetzt allgemein als Könige angesehen werden, zuerteilt. Begleiter werden ihnen auf den Weg mitgegeben. Inniger ist die Darbringung des Geschenkes, welches von dem Kinde selbst, oder von Joseph, der Maria zur Seite steht, in Empfang genommen wird. Madonna und Christus werden in natürlichem Verhältnis

sed tamen cum variis vestimentis depicti sunt. Nam Gaspar aurum obtulit in vestimento hyacinthino, Balthasar thus obtulit in vestimento flavo, Melchior mirrhan obtulit in vestimento vario.»

[1] Garrucci, S. 97, S. 100, Tav. 280.

[2] Ciampini, De sacris aedificis a Const. M. constr. 75, Tav. XXIII.

zu einander als Mutter mit Kind dargestellt. Intimer wird auch die Oertlichkeit aufgefasst, und die Szene meistens vor ein Häuschen verlegt.

Dieser neue Geist ist leicht in zwei Mosaikdarstellungen der Anbetung zu erkennen, welche dem Ende des XIII. Jahrhunderts angehören und einen neuen Stil zeigen, der wohl noch unter byzantinischem Einflusse stand, doch einen sich der Naturwahrheit zuwendenden Zug in der Darstellungsweise deutlich verrät und den Uebergang zu einer neuen Periode bezeichnet.

Eine jetzt verschwundene Inskription lässt auf das Entstehungsjahr 1291 für die sieben Szenen, worunter die Anbetung, aus dem Leben Maria schliessen, welche am Tribünenbogen in Santa Maria in Trastevere zu Rom sich befinden. Sie sind wahrscheinlich von dem Künstler Cavallini ausgeführt.[1]

Mit grosser Naturwahrheit sind Mutter und Kind, welches die Gabe des ersten Königs mit beiden Händen ergreift, dargestellt. Die drei Könige tragen das übliche phrygische Kostüm, die Würde desselben ist aber durch reiche Mäntel erhöht. Knieend, die Krone in der Hand, überreicht der greise König eine runde Schale mit Goldstücken. Die beiden anderen Könige, gleichfalls bärtig, überreichen goldene Kästchen.

Diese anmutige Komposition ist noch auf Goldgrund gehalten, wie die früheren Mosaiken, der Schauplatz — grüner Rasen, ein kleines gotisches Haus und seitwärts ein Hügel mit Bäumen — ist aber schon sehr naturalistisch aufgefasst. Die Bedeutung der Szene ist durch folgende Verse unter dem Bilde erklärt:

> «Gentibus ignotus stella duce noscitur infans.
> In praesepe iacens caeli terraeque profundi
> Conditor, atque magi myrram
> thus accipit aurum.»

In Santa Maria Maggiore in der Chorkapelle zwischen den Fenstern rechts ist eine in den Kunstformen ähnliche Darstellung am Ende des XII. Jahrhunderts von Torriti ausgeführt. Hier lässt der Künstler den in den byzantinischen Darstellungen gewöhnlich anwesenden Engel über der heiligen Gruppe schweben. Eine neue Bewegung und ein neues, kräftigeres Formenideal weisen auch die übrigen Gestalten auf.

---

[1] Siehe De Rossi, Musaici della zona Inferiore dell' abside de St. Maria in Trastevere; Text: Fascicoli VII-VIII.

Die Lebendigkeit des Ausdruckes, die Naturtreue in Stellung und Körperbildung zeigen, wie die Kunst sich jetzt vom Zwange des Kirchlich-Zeremoniellen frei macht. Wir stehen am Anfange einer neuen Periode, wo nicht die Vorschriften der Religion, sondern das innere Erleben, die Anschauung der Natur dem Künstler zum Gesetze wird, eine Periode, welche als Präludium zu dem Schauspiele der Renaissance dienen soll.

ERSTER TEIL.

HISTORISCHER ÜBERBLICK ÜBER DAS MATERIAL VON GIOTTO BIS LIONARDO.

ERSTER ABSCHNITT.

DAS XIV. JAHRHUNDERT.

1. Giotto di Bondone (1267—1337).

Wie wir bei den Mosaiken des dreizehnten Jahrhunderts gesehen haben, bewegte sich die italienische Kunst in aufsteigender Linie. Jahrhunderte hindurch hatte sie sich begnügt, an bestimmten Kompositionen festzuhalten. Ganz allmählich nur beginnt man, sich von dem trockenen Schematismus der Zeichnung und der Kompositionsweise zu befreien. Anfänge lokaler Stilrichtungen brechen sich aber am Beginne des XIII. Jahrhunderts Bahn, und neue Anschauungen der Natur rufen eine Neugestaltung des biblischen Stoffes hervor. Die ersten entscheidenden Schritte, die von dem typischen Verhalten einer symbolisierenden Schule in eine neue Darstellungsweise hinüberführen, werden von dem Bildhauer Niccolò Pisano gethan. Durch ein bewusstes Zurückgehen auf antike Muster und eingehende Studien der Natur fiel der Kunst die Binde des dekorativen, kirchlichen Zwanges von den Augen. Die körperliche Beschaffenheit des Menschen, seine individuelle Bildung, sein geistiges Wesen, sein dramatisches Leben sind die neuen Werte, welche, auf klassischer Formvorstellung und monumentaler Bewegung der Komposition beruhend, die Kunst unter Niccolò Pisano und seiner Schule durchdringen.

Mit dem Namen Niccolò's werden wir nach Mittel-Italien, nach Toskana, versetzt. Dem Umstande, dass die Skulptur hier der Malerei voranging, haben wir es zu verdanken, dass jener vorwiegend plastische Zug die toskanische Malerei vom Anfang an beherrschte, um dann im Laufe der Zeit so herrliche Blüten zu treiben.

Unter dem Einfluss der Pisani entfaltete sich der grösste Genius des vierzehnten Jahrhunderts. Er sah die Dinge, wie sie sind, den Himmel blau und nicht golden, die Erde bevölkert mit Menschen von Fleisch und Blut, mit Menschen, die leben, fühlen und handeln.

Doch er empfand mehr als das; ihm offenbarte sich auch das geistige Wesen der Dinge. Seine Darstellung der heiligen Legende ist von einer solchen religiösen Tiefe und Empfindung, dass er darin der streng kirchlichen Kunst des Byzantinismus nicht nachsteht. Was Giotto geschaffen, sind nicht mehr nur religiöse Symbole, es sind vom Geist des Glaubens erfüllte reale Gestalten. Statt der körperlosen Wesen, die in den Kirchen nur dekorativen Zwecken dienten, hat er wirkliche Menschen gemalt. Wohl haftet ihnen noch etwas Weltfremdes an, aber was für eine frische Lebensfreudigkeit spricht schon aus ihnen! Die geitige Gestaltungskraft eines Dante und die Genialität eines Shakespeare finden sich in ihm vereinigt, und in dieser innigen Verschmelzung des idealen Lebens mit beseelter Wirklichkeit offenbart sich der grosse Geist Giotto's.

Von der Hand dieses Künstlers besitzen wir ein Gemälde seiner früheren Zeit in der Anbetung der Könige in Santa Maria dell' Arena zu Padua. Hier ist mit den einfachsten künstlerischen Mitteln, mit elementarer Licht- und Schattenwirkung ein Meisterstück geschaffen, dem man nichts hinzufügen, noch das Geringste wegnehmen könnte, ohne die grossgedachte Schönheit desselben zu stören. Spätere Maler, denen alle Kunstmittel zur Verfügung standen, haben niemals eine ergreifendere Darstellung zu stande gebracht. Wir fragen uns nun: Worin besteht die Grösse, das Neue dieses Werkes?

Wir sehen eine Komposition, welche in ihrer Einfachheit durch den Vorgang selbst bedingt erscheint, und doch ist die Stellung einer jeden Figur mit feinster Ueberlegung ersonnen. Rechts auf dem Bilde sieht man die heilige Familie auf einem Felsen unter dem Dach einer kleinen Hütte, Maria sitzt auf einem Thronsessel, das ernst blickende Kind in Windeln auf ihrem Schosse. Würdig steht Joseph neben ihr mit gekreuzten Armen; den Kopf auf die Brust gesenkt, scheint er vor sich hin zu träumen. Dieser Figur entsprechend, steht rechts von der Madonna ein Engel, der dadurch mit der Szene in inneren Zusammenhang gebracht ist, dass er das schon übergebene Geschenk des ersten Königs in den Händen hält. Um diese symmetrische Gegenüberstellung nicht zu deutlich hervortreten zu lassen, ist ein zweiter, etwas zurückstehender Engel angebracht, von dem aber nur der Oberkörper sichtbar ist. Von tiefster Ehrfurcht erfüllt, kniet der greise König mit

entblösstem Haupt vor dem Christuskinde und neigt sein Gesicht demütig auf dessen Kniee herab. Er leitet zum zweiten Teile der Komposition über, der durch die beiden anderen Könige mit ihrem Gefolge gebildet wird. Diese haben das Haupt noch mit den Kronen bedeckt und blicken, die Geschenke in den Händen haltend, mit innigster Freude auf das Kind. Der jüngere in Profilansicht ist eine Figur von so wundervoller Holdseligkeit, wie sie die Giotto'sche Kunst kaum wieder aufzuweisen hat. Durch den feierlichen Ernst der Madonnengruppe mit ihren Engeln und die tiefe Andacht der Könige erscheint der Raum wie verzaubert, der irdische Vorgang mit wahrhaft himmlischer Stimmung beseelt. Selbst das Kind wagt nicht die leiseste Bewegung. Durch die beiden Diener hinter den Königen, die sich mit den Kamelen beschäftigen, klingt ein Laut vom alltäglichen Leben in die stille Feier hinein. Diese Bedienten sind etwas kleiner als die übrigen Figuren dargestellt, um ihre Nebensächlichkeit zu betonen.

Doch nicht allein auf der abgewogenen Schönheit der Komposition und der seelischen Auffassung beruht die Bedeutung dieses Werkes. Die plastische Wirkung der Gestalten ist etwas ganz Neues in der italienischen Malerei. Um diese hervorzurufen, hat Giotto einen bestimmten Menschentypus gewählt, Figuren mit kräftigem Knochenbau, ausgeprägten Gesichtszügen, langer gerader Nase, mit grossen, geschlitzten Augen und scharf gezeichneten Augenbrauen. Das Kinn ist kräftig, die Extremitäten gross, die Hände aber von besonderer Schönheit und sprechendem Charakter. Jede Figur, selbst das Kind, atmet Kraft und gesundes Leben. Die Gewandung soll auch zur plastischen Wirkung beitragen; sie bildet grosse, einfache Flächen mit geradem Abschluss. Die wenigen Linien sind klar und edel, wie an einer frühgriechischen Statue. Der stehende Engel erscheint uns wie ein menschgewordenes Stück der Antike.

Ein anderes, neues Element ist das Dramatische, das Momentane der Handlung. Mit scharfer Beobachtung und tiefem Verständnis ist jede Feinheit des Ausdrucks erfasst und mit lebhafter Freude an der dramatischen Darstellung des Charakters und der Bewegung wiedergegeben. Wie konzentriert sich die ganze Handlung um den geistigen Mittelpunkt: das Kind! Selbst die ungelenken, hölzernen Tiere schauen es mit grossen, erstaunten Augen an. Der Beschauer des Bildes wird gezwungen, die Ergriffenheit der heiligen Waller mit zu empfinden. Sehr wesentlich für diese Wirkung ist das Fehlen alles Nebensächlichen, durch keine stoffliche Ausschmückung, durch keine unnötigen Zuthaten, durch keine landschaftliche Staffage wird der Beschauer in

dem Miterleben der Handlung und deren tiefer, innerer Bedeutung gestört.

Der Hintergrund ist der denkbar einfachste. Das kleine Häuschen an den steilen Felsen angelehnt, darüber der Leitstern in Gestalt eines geschweiften Kometen am tiefblauen Himmel, dienen zur Charakterisierung des Schauplatzes, nicht um die Wirklichkeit nachzuahmen, nur um die Umgebung anzudeuten. Das Ereignis allein soll uns vorgeführt werden.

Deutlich spricht hier zu uns ein scharfer Beobachter des täglichen Lebens und ein gewaltiger Künstler, der es verstand, Einfachheit und Tiefe der Auffassung, Macht und Erhabenheit der Empfindung mit dramatischer Lebendigkeit der Darstellung zu vereinigen.

Bei dieser Darstellung der Anbetung tritt uns ein leitendes Prinzip der Komposition entgegen, das noch lange Zeit das herrschende blieb: Die eine Seite des Bildes nimmt die Madonna mit dem Kinde auf dem Schoss und Joseph neben ihr ein. Die Anbetenden nähern sich mit ihrem Gefolge von der anderen Seite. Der greise König hat seine Krone abgenommen, er kniet vor dem Kinde und küsst ihm als Zeichen seiner Verehrung den Fuss. Die beiden anderen Magier haben das Haupt mit der Krone bedeckt und halten die Geschenke noch in den Händen. Beim Herannahen machen sie vor der Hauptgruppe Halt. Ihr Gefolge sieht man hinter ihnen zurückbleiben.

a) Taddeo Gaddi (gest. 1366).

Die Schüler Giotto's traten in die Fussstapfen ihres Meisters, so weit ihre Begabung und ihr künstlerisches Verständnis sie dazu befähigte. Unter ihnen war einer der ersten Taddeo Gaddi, von dem wir drei Anbetungen besitzen; diese zeigen aber, wie weit ein dem Meister so nahe verbundener Künstler hinter dem Vorbilde zurückblieb. Sicher ist die Ausführung der Anbetung in der Unterkirche zu Assisi von Taddeo, und unserer Ansicht nach, ist auch die Komposition derselben ihm zuzuschreiben.[1] Er hält zwar am Giotto-Typus fest, aber an der ungelenken Körperbildung und den langen, überkräftigen, unteren Partieen des Gesichtes, wie an den hässlichen Händen ist die Eigenart Taddeo's wahrzunehmen. Die Voraussetzungen für die Komposition sind dieselben wie in Padua, aber ihre Feinheiten

[1] Einzelne neuere Kunstforscher schreiben dieses Werk dem Giotto zu, vor allem Thode: Giotto, S. 74, 76.

sind hier missverstanden. Die Figur des Joseph an Maria's Seite erscheint bei Giotto als befriedigende Notwendigkeit. Hier tritt ein Engel an seine Stelle, der das Geschenk des ersten Königs in Empfang genommen hat; ihm gegenüber steht müssig ein anderer Engel, der weder auf das Kind, noch auf die Könige blickt, sondern nur zur Staffage dient, um der Madonna die zentrale Stellung zu sichern. Bei Giotto leitete der knieende König das Auge von der heiligen Gruppe auf die beiden anderen Könige und ihre Begleiter hinüber, so dass alle Beteiligten zu einer einheitlichen Handlung vereint sind. Bei Taddeo ist ein grosser Abstand zwischen dem knieenden König und den anderen mit ihrem Gefolge, und dieser störende Eindruck wird noch durch ein Hervortreten der Architektur verschärft. Das Gefolge bilden vier einfältig aussehende Männer, von denen zwei sich mit den Kameelen beschäftigen. Vor diesen stehen die beiden Könige, die nicht mehr wie in wachendem Traume das Kind anbeten; der eine ist im Begriff, seinen Mantel abzulegen, der andere macht eine Wendung, um seiner Bewunderung über das Kind Ausdruck zu geben. Es ist unmöglich, diese Gruppe mit ihren mannigfaltigen Bewegungen zur gleichen Zeit mit der Madonnengruppe in's Auge zu fassen, und dadurch geht der einheitliche Charakter der Szene verloren.

Das einfache Häuschen ist zum geschmückten, offenen Portikus eines weiten Palastes geworden. Dieser Reichtum der Architektur, ebenso wie der volle Faltenwurf und die Goldsäume der Gewänder geben Zeugnis von dem Ueberhandnehmen äusserlicher Zuthaten bei den Anhängern Giotto's.

Für die Sakristei-Schränke von Santa Croce in Florenz hat Taddeo die Komposition Giotto's übernommen, da aber der Zweck dieser kleinen Tafel (unter Giotto's Namen Nr. 106 in der Akademie in Florenz) ein wesentlich dekorativer war, führte er sie in heiterer Farbe auf Goldgrund aus.

In der Baroncellikapelle von Santa Croce hat Taddeo die Könige auf zwei Fresken dargestellt, einmal in einer geschlossenen Gruppe auf einem Berge, wo sie knieend nach dem Leitstern blicken; hier haben wir den ersten Versuch, durch Lichteffekte zu wirken. Die Felsenpartieen, auf welche die Strahlen des Sternes herabfallen, sind mit hellem Gelb, die anderen in kaltem Grau gemalt. Hier sowohl, wie in der Anbetung selbst, ist der Stern in Gestalt des Christkindes am Himmel sichtbar. Dieses Motiv finden wir, ausser in diesen beiden Darstellungen, nur noch in dem kleinen, übermalten und verdorbenen Fresko der Anbetung von Agnolo Gaddi in Santa Maria Novella in

Florenz und in der Darstellung der Szene von Orcagna auf seinem Tabernakel in Or San Michele.

Die Ausnutzung des Raumes in der Baroncellikapelle ist eine andere als bisher, da das Fresko in die schmale Wandseite neben ein gothisches Fenster passen musste. Deshalb sah sich Taddeo gezwungen, die beiden stehenden Könige hinter die Hauptgruppe zu rücken. Die Madonna mit dem Kinde, Joseph und der knieende König nehmen die ganze, vordere Fläche ein. Seine Unfähigkeit in der Anwendung der Raumvertiefung hat Taddeo aber dadurch gezeigt, dass er die beiden hinter dieser Vordergruppe stehenden Figuren in unverhältnismässiger Grösse gezeichnet hat. Sie stehen in konventioneller Unterhaltung begriffen; der Heiligenschein ist ihnen genommen, und eine andere Neuerung ist der Pelzbesatz auf dem Mantel des einen zur Andeutung des Stoffes. Die morgenländischen Tiere haben zwei Pferdeköpfen Platz gemacht. Die gedrückte Stellung Josephs, der sitzend mit mürrischem Ausdruck die Könige anschaut, ist auch ein Beweis dafür, wie die religiöse, nur auf eine schlichte, knappe Darstellung gerichtete Kunst Giotto's im Abnehmen begriffen ist. Die Handlung ist im Ganzen bewegter. Das Kind schickt sich schon bei Taddeo zum Segnen an, und alle Könige sind gleichzeitig thätig gedacht — und dennoch fehlt der Darstellung jeder Zug wärmerer Empfindung.

b) Agnolo Gaddi (gest. 1396).

In den Uffizien zu Florenz befindet sich unter Nr. 28 eine in dumpfen Farben ausgeführte Darstellung der Anbetung von Agnolo Gaddi, die auf eine kleine Tafel gemalt, von feinerem Formgefühl zeugt. Sowohl in den schön bewegten Gestalten der andächtigen Könige, als auch in der Madonnengruppe überrascht er uns durch dieselbe Zartheit der Empfindung und des Ausdrucks, durch die er in einigen seiner kleinen Tafelbilder so anmutig wirkt. Der freie Faltenwurf der Gewänder, die Zierlichkeit der Kronen und die Verzierungen der Heiligenscheine der Könige zeugen von Schönheitssinn und dem Wunsche, sich von den früheren strengen Formen frei zu machen.

Störend für die Komposition und die Stimmung des Bildes wirkt aber die Teilnahmslosigkeit Josephs, der von der Hauptgruppe getrennt ist. Er sitzt zusammengesunken da und scheint zu schlafen. Diese Trennung hat Agnolo darum herbeigeführt, um einen Ochsen und einen Esel in den Stall hinter der Maria unterzubringen, welches

Moment durch ihn zuerst von Giotto's Nachfolgern aus der byzantinischen Kunst übernommen ward und sich häufig in den Darstellungen der Renaissance wiederholt.

Aus dem ernsten Jüngling im einfachen Kittel, der bei Giotto die Kamele hält, ist ein derber Knecht in grüner Bluse und roten Beinkleidern geworden, der mit einem Stock ein Pferd zu bändigen versucht. Die Figur ist aber verzeichnet, sie scheint, statt nach vorn geneigt zu sein, auf den Füssen unsicher zu stehen und hintenüber zu fallen. Sie ist nicht mehr typisch gedacht, sondern drastischer dem Leben entnommen; und das echt italienische Landhaus, der Baum daneben, das kleine Schloss in der Ferne beweisen, dass Agnolo sich bestrebte, auch die Landschaft mit grösserer Naturtreue wiederzugeben.

Werfen wir einen Blick zurück, so sehen wir aus diesen Darstellungen, wie die Schule Giotto's unter Beibehaltung der grossen Schemen des Meisters beständig darnach trachtet, in Einzelheiten etwas Neues zu geben. Es fehlt ihr an Gestaltungskraft, und daher muss die Stimmung oft nicht feierlich, sondern gedrückt erscheinen. Ohne tiefer empfinden zu können, will sie mehr bieten. So bleibt die einfache Grösse Giotto's unerreicht, aber die Kunst selbst wird in ihrer Fähigkeit, die Wirklichkeit darzustellen, gefördert.

2. Die Sienesen.

Bevor wir zu der Betrachtung der weiteren florentinischen Darstellungen der Anbetung übergehen, sehen wir uns genötigt, um neue in ihnen auftretende Elemente zu erklären, erst eine kurze Schilderung von Kunstwerken zu geben, von denen jenes Neue herzuleiten ist.

Siena, die grosse Rivalin von Florenz, war durch einige aus ihrer Mitte hervorgegangene Künstler nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung unseres Vorwurfes geblieben. Betrachten wir deshalb zuerst, wie die Komposition der Anbetung während des 14. Jahrhunderts bei den Sienesen sich entwickelte.

a) Duccio da Siena (Majestas 1310).

Im Gegensatz zu der von Giotto eingeschlagenen Richtung, welche sich durch plastische Wiedergabe der Figur, durch Monumentalität im Aufbau und Anordnung der Komposition und durch dramatische Auffassung des Vorganges auszeichnet, steht diejenige der Sienesen.

Während das künstlerische Streben der Arno-Stadt immer weiter in das Leben drängte, beherrschte der fromme Sinn der alten Zeit die Denkweise Siena's. Die Kunst dieser Schule bleibt in ein mystisches Traumleben eingehüllt. Nicht das, was ihr das Leben vor die Augen führt, versucht sie lebendig zu gestalten, sondern ihrer verfeinerten und gemütvollen Empfindung will sie Ausdruck geben. Die Energie der Handlung ist ihrem Wesen fremd. Auf das Sinnen, das poetische Empfinden gerichtet, ist dieser Kunst der Vorwurf der Anbetung unsympathisch, da derselbe die Schilderung eines positiven Ereignisses erfordert. Mit sicherem Instinkt gehen die Künstler Siena's an ihm vorbei, denn die Probleme der Form und der Bewegung, die er zur Darstellung verlangt, gehören nicht zu den Zielen ihrer von Schönheitssinn beseelten Kunst.

Dem sienesischen Trecento entstammen nur zwei Darstellungen der Anbetung, die für die Entwickelung unseres Vorwurfes von Bedeutung sind. Die erste ist von Duccio und befindet sich in der Opera del Duomo zu Siena. Die kleine Tafel bildet einen Teil der Rückseite auf Duccio's Majesta, welche 28 Darstellungen aus dem Leben Christi enthält.

Die Madonna sitzt rechts auf einem Throne vor einer grottenartigen Höhle, das scheue, den Segen erteilende Christuskind auf ihrem Schosse.[1] Der erste König, knieend, führt den Fuss des Knaben an die Lippen. Hinter ihm stehen die beiden andern. Links hält ihr Gefolge die Zügel einiger Pferde und Kamele.

Wir haben es hier mit einer Komposition zu thun, die an Gruppierung und Anordnung der Figuren selbst mit Giotto's einfacher, scheinbar aus sich selbst entstandener Komposition der Anbetung zu Padua wetteifert. Beobachte man, wie die Figuren den ganzen Raum ausfüllen, und doch wie jede Ueberfüllung vermieden ist! Wie die Madonnengruppe durch ihre Würde die Komposition beherrscht, und dabei, wie die Gruppe der Könige das genaue Zentrum des Bildes einnimmt!

Durch ihre Stellung ist die Linie angegeben, welche die Tafel in zwei Hälften teilt. Sie geht von dem niedrigsten Punkte im Bilde — dem auf der Erde ruhenden Kniee des ersten Königs — durch die Hand des zweiten Königs, durch das Dreieck, welches das Dach über der Höhle bildet und gipfelt in dem Leitstern am obersten Rand der Tafel. Auch ist die Massenverteilung auf beiden Seiten gleich. Damit diese

---

[1] Die Angabe der Oertlichkeit durch eine Höhle ist byzantinisch.

Symmetrie aber nicht zu deutlich hervortrete, gibt Duccio eine parallele, scheinbar die Mitte der Komposition einnehmende Linie, welche die versuchte, perspektivische Vertiefung der Höhle, die Hand und Gewandung des dritten Königs bezeichnet. Es ist dieselbe Erfindung, die Raffael in der Komposition der Madonna die San Sisto gebraucht. Hier wie dort auch ein herrliches Ebenmass aller Teile, welches denselben Effekt der Beherrschung des Raumes durch die Figuren hervorruft!

Wie verschieden ist aber das Formenideal! Die langen, schmalen, etwas gebogenen Gestalten Duccio's sind noch Repräsentanten des Mittelalters. Lieblichkeit und Strenge drücken sie zugleich aus, denn die künstlerische Ausdrucksmöglichkeit, welche Duccio beherrscht, war das Traditionelle, das an die feierliche Darstellungsweise der Mosaiken Erinnernde; der Geist aber, in dem er seine Mittel handhabt, ist ein Neuer, ein von persönlichem Schönheitsgefühl erfüllter.

Der Typus der Madonna mag wohl byzantinisch sein, die feierliche Mutter Gottes hat aber eine neue Anmut gewonnen. In langen, geschwungenen Linien fällt ihr blauer Mantel vom Kopfe bis zur Erde hinab, wo er sich in Ringeln hinzieht. Die Gewandung der Könige zeigt dasselbe Gefühl für dekorative Linienführung. Es ist ein feines Geschlecht mit anmutigen Zügen und langen, zierlichen Händen, seelenvolle Menschen, welche sich ihrer Gefühle in beinahe modern-sentimentaler Weise bewusst sind, und die hier in freudiger Hingebung ihre Huldigung dem heiligen Kinde darbringen. Die reichen Ueberwürfe der Könige sind mit Goldornamenten versehen, Saumzeug und Sattel ihrer Pferde zeigen festlich-heitere Dekoration. Wie ein ausgesprochener Sinn für ornamentale Zier sich in den Details geltend macht, so zeigt die reiche, mit grün und Gold versehene Tafel einen harmonischen Effekt der Farben, der als etwas ganz Neues auffällt. Es macht den Eindruck, als ob eine gemalte, polierte Bronze etwas von den Tönen eines freudigen Abendhimmels angenommen hätte. In diesem rein dekorativen Gebrauch der Farben, in dem zierlichen Effekte der geschwungenen Linien, in der Lieblichkeit der Typen und in dem seelischen Ausdruck der Gestalten ist die weitere Entwicklung des Kunstcharakters der Anbetung unter den Sienesen enthalten.

b) Bartolo die Maestro Fredi (1330—1410).

Die zweite sienesische Anbetung, welche dem Trecento entstammt, ist unter Nr. 49 in der Akademie zu Siena zu finden. Es ist ein grösseres Altarwerk, und der untergeordnete Künstler, Bartolo di

Maestro Fredi, hat sich bestrebt, eine entsprechend grosse Komposition zu erfinden.

Die Madonna sitzt rechts von einer gothischen Halle, das in steifer Haltung auf ihrem Schosse sitzende Kind erhebt zum Segnen die rechte Hand, der greise König küsst zum Zeichen seiner Verehrung dessen Fuss. Die beiden anderen Könige knieen gleichfalls. Joseph steht der Maria zur Seite und hält in den Händen das überreichte Geschenk, indem er zurück auf das zahlreiche, von Erstaunen und Anbetung ergriffene Gefolge schaut. Ganz links sind Pferde und Kameele angebracht. Unter den Hufen eines weissen, von rückwärts gesehenen Pferdes liegt ein Hund.

Der obere Teil des Bildes bildet eine Komposition für sich, durch Felsenmassen von der unteren Szene getrennt. Wir sehen im kleinen Massstab die Könige zu Pferde, wie sie mit ihren Begleitern nach dem Leitstern blicken, wiederum, wie sie sich Jerusalem nähern und Herodes sie empfängt, und endlich, wie sie ihre Reise nach Bethlehem fortsetzen.

Mit bewunderungswürdiger Miniaturkunst ist die festliche Freude des Zuges dargestellt. Die künstlerische Gestaltung und Darstellung der Bewegung dieser winzigen Figuren ist dem Maler gut gelungen, im Gegensatz zu der schematischen hölzernen Formenbildung der grösseren Gestalten im unteren Plane. Hier vermag eine reiche Verzierung der Gewänder und eine saubere Durchführung aller Einzelheiten die gänzliche Unfähigkeit des Künstlers in Bezug auf plastische Wiedergabe und räumliche Anordnung der Figuren, wie auf Energie der Handlung nicht zu verbergen. Auch die Tiere, welche Bartolo darstellt, sind eher lächerliche Gebilde der Phantasie, als der Wirklichkeit entnommene Darstellungen. Trotz all dieser Mängel des Bildes müssen wir uns vorsehen, die Bedeutung dieser Komposition zu unterschätzen. Dass die Darstellung einer grösseren, dramatisch belebten Szene dem Maler nicht gelingen sollte, war nicht nur in seinem eigenen Mangel an künstlerischem Können, sondern auch in dem Wesen der sienesischen Kunst begründet. Als ein späterer, einer anderen Schule entstammender Künstler Bartolo's Komposition benutzte, wurde er zu einer hervorragenden Darstellung angeregt.

Fassen wir die Ergebnisse der Analyse der Darstellungen des XIV. Jahrhunderts zusammen, so sehen wir, dass der Charakter des Vorwurfs der Anbetung bei den Florentinern schon auf fester Grund-

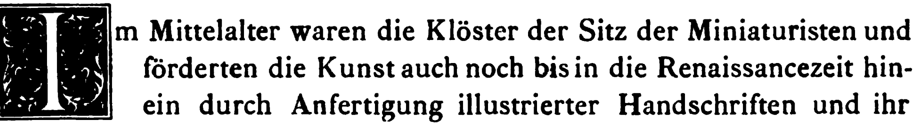
lage beruht. Die Grundzüge der Kunstformen wie der Komposition sind der Darstellung von Giotto gesichert. Ihre Entwicklung geht mit strenger Logik vor sich. Aus Giotto's grosser zeichnerischer, auf das wesentliche gerichteten Kunst entnehmen die Florentiner ihr Formenideal, wie auch die lineale und räumliche Komposition der Anbetung.

Die Kunst der Arno-Stadt stand aber in der zweiten Hälfte des Trecento noch in Verbindung mit der verfeinerten und empfindungsvollen Kunst Siena's, welche ein anderes Formenideal beherrschte. Diese voll Wohllaut und Grazie auf eine dekorative Wirkung ausgehende Kunst spricht in der Uebergangszeit zum volkstümlichen Realismus des Quattrocento in der Entwicklung unseres Vorwurfes unter den Florentinern mit, so dass wir in dieser Periode einen Liebreiz der Erscheinung, eine Melodik der Linie und eine schimmernde Ornamentik in den Darstellungen der Anbetung erwarten dürfen, welche dem Wesen der florentinischen Kunst sonst fremd sind.

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE ÜBERGANGSZEIT.

1. Don Lorenzo Monaco (1370—1425).



Im Mittelalter waren die Klöster der Sitz der Miniaturisten und förderten die Kunst auch noch bis in die Renaissancezeit hinein durch Anfertigung illustrierter Handschriften und ihr Bestreben, Kirchen und Klöster mit Fresken und Altarbildern auszuschmücken. Aus florentinischen Klöstern gehen am Anfang des Quattrocento zwei Mönche hervor, deren Darstellungen der Anbetung uns, wenn nicht in eine andere Welt, so doch in eine ganz andere als die Giotto'sche Stimmung versetzen. Die volkstümliche Kunst des grossen Trecentisten ist jenem stillen Geiste Gott gefälliger Seligkeit gewichen, der das Klosterleben beherrschte. Ein subjektives Gefühlsleben hat das Dramatische der Handlung verdrängt. Eine mystische Erregtheit ist an die Stelle des kräftigen, äusseren Ausdrucks getreten. Kraft und Grösse der Umrisse sind in eine weichflüssige Bewegung der Linien verwandelt. Religiöser Ernst und verfeinerte Empfindung finden in lyrischer Weise Ausdruck.

In den Darstellungen eines Mönches des Kamaldulenzer Ordens, Don Lorenzo Monaco, begrüssen wir ein Ausklingen der Richtung des Trecento. Ein sorgfältiges Studium seiner gesamten Werke zeigt ihn als einen von Siena ausgehenden Spät-Giottesken. Auf vier Altarbildern hat er die Anbetung der Könige dargestellt. Die erste befindet sich auf einer Predella; durch deren Bestimmung und das kleine Format bedingt, als eine äusserst einfache Komposition. Wegen des stark sienesischen Gepräges des Hauptbildes — der herrlichen Verkündigung

in Santa Trinità zu Florenz — erscheint uns diese Anbetung als eine frühe Arbeit des Künstlers. Kompositionsweise und Formenideal nähern sich mehr der Art der Giotto-Schule, als die der Verkündigung, und dieser Umstand beweist, wie wir häufig wahrnehmen können, dass ein Maler in dem Styl der Predella seinem Hauptbilde voraneilt, indem er bei einer kleinen Darstellung es eher wagt, neue Bahnen zu betreten.

Rechts sitzt die Madonna vor einer Nische auf einem Thron und neigt sich zärtlich über das Kind auf ihrem Schosse, welches das Händchen erhebt, um den knieenden König zu segnen. Joseph, den Kopf in einen weissen Mantel gehüllt, steht neben Maria und beugt sich herab, um den greisen König herzlich zu empfangen, indem er ihm die rechte Hand traulich auf die Schulter legt. Unmittelbar hinter diesem knieen auch die anderen Könige mit gesenktem Haupte und beten das Kind an. Links blickt ein Hirte durch eine Thür, auf seinen Stab gelehnt, beobachtet er den Vorgang. Alle stehen ganz unter der Macht ihrer Empfindungen. Ein neues Raumgefühl spricht sich in dem richtigeren Verhältnis der Architektur zu den Menschen aus, und Freude an der Natur zeigt sich in den Olivenbäumen, welche hinter der Mauer blühen, die mit der Nische rechts und der Thüre links einen abgeschlossenen Raum für die Handlung bilden. Der Faltenwurf ist zierlich und weich, und die Gewänder fallen in Ringeln auf die Erde zusammen. Am meisten aber fällt die geschwungene, ausgebogene Stellung der Gestalten in die Augen. Diese Stellung, die harmonische Farbengebung, sowohl wie die zierliche Feinheit der Ausführung des Bildes sind eine Folge der sienesich-gothischen Reminiscenzen, welche den Styl Lorenzo's auch in Florenz beherrschten.

Die Predella des einzigen von Lorenzo mit seinem Namen bezeichneten Bildes, der grossen Krönung Mariä aus dem Jahre 1413 (jetzt in den Uffizien Nr. 1309), zeigt eine beinahe genaue Wiederholung der Komposition in Santa Trinità, mit der Eigentümlichkeit, dass der Leitstern in Form eines griechischen Kreuzes gemalt ist, und in der Raczinski-Sammlung des Berliner Museums befindet sich eine dritte solche kleine Anbetung von Don Lorenzo. Dessen bedeutendstes, einflussreiches Werk aber bewahren die Uffizien unter Nr. 39. Es ist ein Altarbild mit drei Giebelaufsätzen, deren Bildchen der Verkündigung und der Propheten, spätere Zusätze von der Hand Cosimo Roselli's sind. Die Farbe ist dunkel, und im allgemeinen herrscht ein Lorenzo eigenes Grün vor.

Mit dieser Darstellung behauptet die Anbetung der Könige ihren

Wert als Vorwurf für ein grösseres, einheitliches Altarwerk. Heilige Gruppe und Könige genügen aber nicht für das vergrösserte, längliche Format, und deshalb stellt der Maler auch ein zahlreiches Gefolge an ihre Seite. Dies ist die erste Darstellung der Anbetung, welche der florentinischen Kunst entstammt, wo wir von einem Zuge im eigentlichen Sinne des Wortes reden können. Die Könige sind von mehr als zwanzig Mann begleitet, von denen die entferntesten zu Pferd und auf Kameelen durch einen engen Felsenpass im Herannahen begriffen sind. Die isokephale Linie ist streng durchgeführt, selbst die Berittenen sind so angebracht, dass ihre Köpfe sich über die der Stehenden kaum merklich erheben. Die Anordnung der vorderen Figuren ist klar und gut, der Künstler ist aber noch nicht im stande, einem jeden der vielen Körper dahinter einen freien, messbaren Platz im Raume anzuweisen. Die hochgewachsenen, schmalen Gestalten sind von starker, gothischer Biegung; die weichgeschwungenen Gewandmotive, welche den Körperwendungen folgen, die zierlichen Goldmuster der Stoffe, die Pracht der Heiligenscheine zeugen davon, wie Lorenzo von sienesischem Schönheitssinn beeinflusst war; die Anordnung der Komposition aber, die ausgeprägte Charakteristik der Gesichter und das Plastische der Figuren deuten auf eine weitere Entwicklung unter florentinischem Einfluss hin. Es scheint uns sogar wahrscheinlich, dass Lorenzo die Anleitung zu dieser Komposition aus dem grossen Fresko in Santa Croce, welches dem Agnolo Gaddi zugeschrieben wird und den Einzug des Heraklius mit dem wahren Kreuze in Jerusalem darstellt, entnommen hat. Der mannigfaltige Kopfputz sowohl, wie die Züge mehrerer Gesichter sind Wiederholungen der Typen auf jener Darstellung, während die kleine Verkündigung an die Hirten im mittleren Bogenfelde des Bildes sehr an Taddeo's Darstellung dieser Szene in der Baroncelli-Kapelle derselben Kirche erinnert.

Der Mohr erscheint hier zum ersten Mal, nicht aber als König, sondern als Diener. Die Begleiter nehmen regen Anteil an der Handlung, und alle Augen sind auf die Madonna gerichtet. Aber man empfindet in erster Linie die Andacht der Könige, welche das segnende Kind anbeten. Bei aller Belebtheit gibt die Darstellung doch mehr ein ruhiges Zusammensein frommer Pilger, als die Ankunft eines grossen Zuges, und in dem lieblichen Chor preisender Engel an der Wand des kleinen Häuschens neben der Madonna gipfelt die ganze Inbrunst der religiösen Stimmung dieser belebten, ideal gehaltenen und innig empfundenen Darstellung.

2. Fra Giovanni da Fiesole genannt Beato Angelico (1387—1455).

Die Darstellungen der Anbetung der Könige von Fra Angelico, dem Dominikaner, bieten Gelegenheit zu einem höchst interessanten Studium des Ueberganges von Miniaturistenarbeit und trecentistischer Empfindungsweise zum grossen, realistischen Kunststyl des Quattrocento. Diese sieben Darstellungen erstrecken sich über Angelico's ganze künstlerische Thätigkeit. Beim ersten Anblick erscheinen sie als ein von der Richtung der Zeit unabhängiges Ganzes, so stark prägt sich in allen die Eigenart des Künstlers aus; doch bei einem längeren Studium derselben ist ein bedeutender, künstlerischer Unterschied und eine sich der Zeit eng anschliessende Entwicklung wahrzunehmen. Dieser Unterschied veranlasst uns, seine frühen Darstellungen als Uebergangsstyl zu bezeichnen, die späteren dagegen unter die Werke der Quattrocentisten zu setzen, wenn auch solcher Gliederung wegen keine scharfe Trennung in Angelico's Styl angenommen werden soll.

Von der Miniaturistenschule ausgehend, war er Erbe der Kunst eines Giotto, und als solcher besass er tiefes Gefühl für die plastische Wiedergabe der menschlichen Figur, auch ehe er von der grossen naturalistischen Darstellungsweise eines Masaccio lernte. Niemals war er ein Nachahmer, seine Ausdrucksweise, dem Problematischen fremd, wurzelte in reicher, naiver Phantasie. Fra Angelico hat stets mit festem Entschluss sein ganzes künstlerisches Können der Aufgabe gewidmet, welche er als eine von Gott gegebene ansah, der Idealisierung und Verklärung des menschlichen Körpers, und ihm ist es auch gelungen, wie keinem Anderen, den Ausdruck seelischer Entrücktheit in irdischer Gestalt wieder zu geben.

Die früheste Darstellung der Anbetung von Angelico befindet sich auf einer Predella mit Szenen aus dem Leben Maria's, die Fra Giovanni im Jahre 1414 für die Chiesa del Gesu in Cortona malte.[1] Hier tritt

---

[1] Der Ansicht, die die Anbetung Nr. 249 in der Akademie zu Florenz Fra Angelico zuschreibt, möchten wir uns nicht anschliessen. Die Perspektive erscheint uns falsch und die Körper zum Teil ganz verzeichnet, z. B. der des jungen Königs, dessen Oberkörper viel zu weit zurückgeneigt ist. Die übermässig langen Hände werden fast nur durch die Finger gebildet. Der Gesichtstypus der Madonna erinnert nicht an Angelico. Joseph steht mit der Handlung gar nicht in innerem Zusammenhang. Auch ist die dunkle Farbe mit dem eigentümlich grünen Ton sonst bei Angelico nicht zu finden. Die Art der Komposition ist zwar der seinigen ähnlich,



uns ein schöner Zug der Komposition entgegen, der nur bei ihm sich findet und für seine zarte und gemütvolle Auffassung bezeichnend ist; der greise König hat seine Gabe überreicht und wendet sich zu Joseph, dessen Hände er freudig bewegt ergreift. Der zweite König kniet und beugt sich tief herab, um den Fuss des zierlich-kleinen Christuskindes zu küssen, das in fast vertikaler Linie etwas steif auf dem Schosse der Mutter sitzt. Die Madonna ist ein schlankes, ätherisches Wesen in langem, blauen Mantel, von einer unbeschreiblichen, man möchte sagen, blumenartigen Anmut und Grazie. Der Typus ist zwar sienesisch und vielleicht von den Lorenzetti übernommen, aber die ganze Gestalt ist von einem neuen religiösen Gefühl beseelt, so dass sie als der Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit erscheint. Der dritte König wartet mit seinen Begleitern in einiger Entfernung, bis es auch ihm vergönnt sein wird, sich der heiligen Mutter und ihrem Kinde zu nähern.

Die Landschaft ist, wie meistens bei Angelico, sehr einfach — ein kleines Häuschen im Rücken der Maria, seitwärts einige Felsen und Bäume, ein schlossähnlicher Bau in der Ferne; aber gerade die geschickte Anordnung der wenigen Motive trägt nicht wenig zur Erhöhung der poetischen Stimmung des Bildes bei.

Die Farben, das in feinen Mustern auf die Gewänder aufgetragene Gold und die zierliche Feinheit in der Ausführung gehören noch dem Miniaturistenstyle an, wohingegen die Vorzüge der Komposition, die Sicherheit der Zeichnung, die Beseelung der Gestalten schon die Eigenart des Künstlers bekunden, der von Anfang bis zum Ende seiner Laufbahn sich selbst treu geblieben ist und aus eigener Gestaltungskraft seine Typen geschaffen hat.

Man hat wiederholt gesagt, dass Fra Giovanni von den Umbriern, besonders von Gentile da Fabriano und seiner grossen Anbetung der Könige aus dem Jahre 1423 beeinflusst wäre. Wir möchten das Gegenteil behaupten. Dies frühe Werk ist ein Beweis für die Selbstständigkeit des Meisters. Wohl lassen sich gemeinsame Elemente zwischen ihm und Gentile nachweisen, die Klarheit der Farbe, der Zauber des Zierrats, die sorgfältige und detaillierte Ausführung, aber dies weist doch nur auf eine gewisse Verwandtschaft im Geschmack und im technischen Verfahren und nicht auf eine direkte Beeinflussung hin. Und ferner, auf dem Fresko in San Marco, das um 1442 ge-

---

aber es fehlt der Darstellung an jeglicher Innigkeit der Empfindung. Diese Gründe bestimmen uns, diese Arbeit einem seiner Schüler zuzuschreiben.

malt ist, um eine Zeit, in der Angelico schon seit Jahren die Anbetung Gentile's gekannt haben muss, findet man an diesen keinen Anklang. Mit der Eigenart seiner Darstellung, wie mit der Eigenart seines Charakters, steht Giovanni da Fiesole in der künstlerischen Welt allein da. Was er sagt, hat sein eigenes Recht in der Kunst. Sein frommer Glaube inspirierte ihn, selbst die helle, freudige Farbe seines Werkes erscheint als eine Art religiöser Symbolisierung.

Bald nachdem Angelico im Jahre 1418 von Cortona nach Fiesole zurückgekehrt war, malte er für Santa Maria Novella vier Reliquiarien; eine derselben — ein Wunder minutiöser Arbeit von der allerzartesten Empfindung — ist das kleine Tabernakel in der Zelle Nr. 34 in San Marco, Florenz, auf dem er die Anbetung der Könige und darüber die Verkündigung anbrachte. Darauf folgen die Anbetung der Predella des Museums in Madrid, welche einen Teil der grossen Verkündigung in Fiesole bildete, und die der Predella der Nationalgallerie in London, für das Altarwerk in San Domenico zu Fiesole bestimmt.

In diesen Werken zeigt Angelico eine Linienführung und einen melodischen Rythmus der Komposition, welche in Schönheit mit denen der Sienesen wetteifern. Die Verwandtschaft mit der mittelalterlichen Kunst und Denkweise tritt stark hervor. Wo wir Angelico wieder treffen werden, wirken schon die mächtigen Einflüsse des Quattrocento selbst auf seine isolierte Kunst ein, und die Anbetungen von seiner Hand nehmen allmählich einen neuen Kunstcharakter an.

3. Gentile da Fabriano (1370—1428).

Ohne die Erwähnung eines Werkes, welches in dieser Zeit nur in Florenz hätte entstehen können und doch der Ausdruck eines vom florentinischen absolut verschiedenen Kunstgeistes war, wäre die Geschichte der Anbetung der Könige in der Arno-Stadt unvollkommen. Gentile da Fabriano's grosse Adorazione de Re Magi verschafft jedem Liebhaber der Kunst auch heute noch einen hohen Genuss, und man wundert sich nicht über den Ausdruck des grossen plastischen Malers Italiens, Gentile «aveva la mano simile al nome».

Gentile da Fabriano am Ausgang des Mittelalters hat das Schönheitsideal seiner Zeit, ihre Idee der höchsten, irdischen Glückseligkeit zum vollkommenen Ausdruck gebracht, gerade, wo das Ideal im Verschwinden begriffen war. Seine Kunst atmet dieselbe holdselige Poesie, welche in den Gesängen der Troubadours uns anmutet. Was Fra Angelico für die religiöse, ist Gentile für die höfische Kultur seines

Jahrhunderts, ein, die Wirklichkeit vergessender, den Träumen einer idealen Welt sich hingebender Dichter.[1]

Das grössere von drei Rundbogen mit Giebelaufsätzen überspannte Altarwerk (Nr. 165 der Akademie zu Florenz), welches im Auftrage Palla Strozzi's für die Kirche Santa Trinità gemalt war, trägt die Aufschrift Opus Gentilis de Fabriano MCCCCXXIII Mensis MAII. Auf der Haupttafel sehen wir die Anbetung der Könige, in den Predellen-Bildern die Geburt Christi und die Flucht nach Aegypten. (Das dritte Predellen-Bild, die Darstellung im Tempel, befindet sich jetzt im Louvre.)

In der Szene der Anbetung sitzt Maria, eine schlanke Figur voll Grazie und Lieblichkeit, in langem, blauen Mantel, der vom Kopfe herab in Ringeln auf die Erde fällt, links vor einer verfallenen Hütte. Sie hält das den Segen erteilende, lebhafte und äusserst anmutig dargestellte Christuskind auf dem Schosse. Ihr zur Seite steht der ehrwürdige, in Gedanken versunkene Joseph. Hinter ihr gewahren wir zwei Frauen, welche im Bewundern des dem Kinde eben überreichten Geschenkes begriffen sind.[2] Der greise König kniet auf der Erde und führt den Fuss des Knaben an die Lippen; hinter ihm sinkt der zweite andächtig auf das Knie und nimmt zugleich seine Krone vom Haupte. Ihm zur Seite steht der junge König mit dem Geschenk in der Hand, seine Blicke voll Sanftmut und Freude auf das heilige Kind gerichtet. Hinter diesen, in unbeschreiblicher Pracht dargestellten Königen, welche mit der Madonnengruppe ein für sich bestehendes

[1] Gentile da Fabriano war, wie sein Name bezeichnet, ein Umbrer. Die Bezeichnung eines Lokal-Malers passt aber wenig für diesen, meistens in der Fremde verweilenden, schon in Venedig, Brescia und Rom längere Zeit thätig gewesenen Maler. (Siehe G. d. Fabriano, Venturi ed Sansoni. S. 5-7-8.) Seine Anbetung der Könige, welche das Datum 1423 trägt, kann man nur der Empfindung nach in Zusammenhang mit der damaligen, unbeholfenen Kunstrichtung der Umbrer bringen. Auf diese brauchen wir deshalb nicht weiter hier einzugehen. Gentile's Anbetung ist die erste Darstellung des Vorwurfes, der wir bei den Umbrern begegnen. Wie wir keine frühere umbrische Darstellung, aus der sie hervorgegangen wäre, kennen, so bleibt sie ohne direkten Einfluss auf die von den Lokalmalern später gemalten Anbetungen. Sie ist, wie wir bei der Analyse des Bildes gewahren werden, ein Ausdruck sanfter, umbrischer Gemütsart, sienesischen Schönheitsgefühls und Farbensinnes, sowie florentinischen Kompositions-Vermögens.

[2] Die beiden, die Maria begleitenden Frauen, sind aus der üblichen Darstellung der Szene der Geburt in die der Anbetung übernommen. Vergl. über dieses Motiv: Thode, Franz von Assisi, S. 428.

Ganzes bilden, gewahren wir ihr zahlreiches Gefolge zu Fuss und zu Pferd. Kamele, Leoparden, Hunde, Affen, Falken begleiten diesen Zug fröhlicher Ritter und Trossknechte. Nur wenige unter dem Gefolge nehmen Teil an der Kultusszene, einige sind im Gespräch unter sich, andere mit den reichgeschmückten Pferden der Könige beschäftigt, und wieder andere wenden ihre Blicke nach ein Paar Vögeln, die die Luft beleben.

Von der Hauptkomposition durch Hügel und Bäume getrennt, ist der Zug der Könige in kleinem Massstab in den drei Bogenfeldern des Altars wiederum zu sehen. Zuerst schauen die Könige auf einem Berge nach dem Leitstern am Himmel, während ihr Gefolge im Thale auf sie wartet; die Gefahren des Weges sind überstanden, und auf weissen Rossen in festlichem Marschtritt feiern sie ihren Einzug in Jerusalem. Endlich verlassen sie die Stadt, um ihr Reiseziel in der einfachen Hütte im unteren Plane des Bildes zu finden.

Mit einer sorgfältig miniaturartig feinen Technik sind die zierlichen Figuren in leuchtenden Farben herausgearbeitet. Bei einer für diese Zeit grossen Lebendigkeit bewegen sich die Pferde doch mit einer zierlichen Vornehmheit, welche alles Hastige und Uebereilte vermeidet. Das Einzel-Schöne der Erscheinung hat den Künstler, der die Natur nur von der Seite des Gefälligen betrachten wollte, in erster Linie beschäftigt.

Beim ersten Anblick erscheint diese Darstellung der Anbetung wie eine Licht-Vision, welcher nur ein Enthusiast, der in Märchenvorstellungen lebte, poetische Gestaltung hätte verleihen können; aber ein sorgfältiges Studium der Kunst Italiens in dieser Zeit verrät deutlich die Wege, welche Gentile da Fabriano gegangen ist, um seinen Träumen künstlerische Form zu verleihen.

An die Sienesen erinnert zuerst der Zierrat, die Prachtausstattung des ganzen Bildes und zugleich auch das Formenideal der Gestalten. Die Gestalt der Madonna z. B., die feinen, zierlichen Hände, das Oval des Gesichtes, die mandelförmigen Augen, die lange gerade Nase, die in die Höhe gezogenen Augenbrauen, die träumerische Grazie der Idealgestalt — das alles ergibt einen Typus, welcher sich aus sienesischen Formen entwickelt hat.

Die Komposition, bei unvergleichlich grösserer, künstlerischer Vollkommenheit, lehnt sich auch an ein sienesisches Vorbild an. Dem heiteren Zug der Könige im kleinen Massstab, welcher die Rundbogen ausfüllt, sind wir schon bei Bartolo di Maestro Fredi begegnet; ebenso erinnert die Hauptkomposition im Ganzen an seine Anbetung.

Das Gesicht des zweiten Königs bei Gentile ist bis zum eigentümlichen Schnitte des Bartes eine verfeinerte Reproduktion derselben Figur bei Bartolo. Auch ein weisses und der Kopf eines schwarzen Pferdes neben ihm ergeben sich als Uebersetzungen in eine erhöhte Kunstform der Tiere des noch unbeholfenen sienesischen Malers.

Gemeinsame Arbeit Gentile's mit Pisanello hat zu einer neuen Lebenswahrheit in der Gestaltung dieser reichgeschmückten Pferde geführt.

Auch der Einfluss Angelico's macht sich bei Gentile geltend. Bei dem jungen König erinnert nicht nur das Kostüm, sondern Stellung und Innigkeit des Ausdruckes an dieselbe Figur in Fra Giovanni's früherer Anbetung, welche Gentile in der umbrischen Stadt Cortona zweifellos gesehen hatte. Er ist gleichfalls nicht ohne Begeisterung an der sienesisch-giottesken Kunst des Lorenzo Monaco — besonders an der Grösse seiner Komposition der Anbetung — vorübergegangen.

Was aber dieser empfängliche Geist weder von Siena, noch von der Kunst des Uebergangs übernahm, ist die grössere Plastik und vollere Naturwirklichkeit der Figuren, sowie Versuche nach einer neuen, räumlichen Ausbildung der Szene. In einigen Gestalten schöpft er schon ganz aus dem Formengeist des florentinischen Quattrocento. Freude an kühnen Verkürzungen zeigt er besonders in einem die Sporen des jungen Königs abnehmenden, sich tief auf die Erde bückenden Knechtes.[1]

Die Begleiter der Könige sind teilweise ganz individuell dargestellt. Einer in Barett, welcher zur Seite des jungen Königs steht, soll nach Vasari der Maler selbst sein. Das Bestreben, den vielen Figuren genügenden Platz im Raum anzuweisen, macht sich im Vergleich mit der Komposition Lorenzo Monaco's geltend, ist aber dem Künstler noch nicht gelungen. Er begeht den Fehler der älteren Darstellungsweise, nämlich: eine Erhöhung der hinteren Figuren, anstatt eine Vertiefung durch eine gesetzmässige, perspektivische Anordnung derselben im Raume, so dass Menschen und Tiere auf einen unmöglich kleinen Raum zusammengedrängt erscheinen.

---

[1] Wir dürfen wohl annehmen, dass die Verkürzungen und Raumwirkung in den Fresken zu San Clemente in Rom ihm bekannt waren. (Siehe G. d. Fabriano ed. Sansoni Venturi, S. 8.) In den Predellenbilder der Anbetung — besonders in der Architektur- und Kostüm-Wiedergabe, sowie in der naturalistisch aufgefassten Szene der Bettler in der Darstellung im Tempel — erscheint Gentile direkt von der Erweckung der Tabitha in der Brancacci-Kapelle abhängig.

Vieles von der neuen, naturalistischen Kunst der Florentiner hatte Gentile sich angeeignet. Seine Aufgabe sah er aber weder in der Wiedergabe des Plastisch-körperlichen, noch in einem detaillierten Studium der Wirklichkeit. Sein Herz weilte bei der alten Kunst der Sienesen. Auf die dekorative Ausstattung, die Farbenpracht des Bildes, auf die Darstellung des Glanzes und des Glückes reicher Könige und fröhlicher Ritter legte er das Hauptgewicht.

Den poetischen Gehalt des Vorwurfes, seine sonnige Heiterkeit wollte er zum Ausdruck bringen. Er erscheint wie ein Improvisator, der voll Begeisterung an der Erscheinung der Natur jetzt alle ihm bekannten Mittel des Ausdruckes anwendet, um seinen Gefühlen dauernde, künstlerische Gestaltung zu verleihen. In diesem Werke hat Gentile keine heiligen Waller, wohl aber Könige des Frühlings und der Freude dargestellt, und ein dekoratives Meisterwerk voll des ganzen Reizes farbiger Details geschaffen, welches in der Geschichte der Anbetung ohne Gleichen dasteht.

Werfen wir einen Blick zurück, so sehen wir, dass in den Darstellungen der Anbetung, welche wir als Uebergangsstyl bezeichnen, das Gefolge der Könige sich zuerst als ein bedeutend kompositioneller Faktor im Bilde geltend macht. Bei den Spät-Giottesken, Lorenzo Monaco, wie bei Fra Angelico, tritt die religiöse, bei Gentile da Fabriano die höfische Auffassung des Vorwurfes hervor. Ihre weichen, empfindungsvollen Darstellungen bilden eine Kunststufe für sich, welche eine Vermittlung zwischen der Strenge Giotto's und der naturalistischen Kunstweise des Quattrocento bezeichnet. Der seelische Gehalt, die innerliche Bewegung, die Stimmung, sowie der farbige Reiz der Erscheinung sind ihre Kennzeichen.

Dem männlichen Geist des Quattrocento liegen andere Probleme zur Darstellung vor. Gleich im Anfang kündigt er sich mit Macht an, und mit einem Schlage verschwindet die Poesie der subjektiven Kunst des Ueberganges.

DRITTER ABSCHNITT.

DAS XV. JAHRHUNDERT VOR LIONARDO.

1. Masaccio (1401—1428).

Die Grundsätze für die künstlerische Gestaltung der Anbetung bei den Florentiner haben wir schon bei Giotto besprochen. Er zuerst hat der Szene reelles Leben verschafft. Masaccio geht einen Schritt weiter und versetzt sie in die aktuelle, ihn umgebende Wirklichkeit. Aus einer Kunst des Wesentlichen entsteht eine Kunst des Verwirklichenden, welche auf die überzeugende Wiedergabe der Realität bedacht ist. Es genügt nicht mehr, dass wir die Könige sehen, dass wir ihre Andacht teilen, sie sollen zu uns als individuelle Menschen sprechen. Die Luft, welche sie umgibt, das Licht, den Schatten, den Raum, ihre ganze Umgebung sollen wir mitempfinden.

Die erste Darstellung der Anbetung, der von diesem neuen, künstlerischen Geiste beherrscht war, befindet sich auf einer kleinen Tafel (Nr. 58 A) in der Gallerie in Berlin, und hier ringt sich jener grosse Maler durch, der der florentinischen Kunst die Welt der Wirklichkeit aufschloss, Masaccio!

Eigentümliche Befangenheit ist bei der Darstellung der Madonnengruppe ersichtlich. Maria, eine hagere Gestalt mit einem langen, blauen Mantel bedeckt, der den Körper kaum ahnen und nur Gesicht und Hände frei lässt, sitzt in Profil-Ansicht auf einem jener Sessel, die man noch heute als florentinisch bezeichnet. Das Kind ist in übertriebener Grösse und mit unkindlichem Ausdruck dargestellt. Der greise Joseph hat das Geschenk des ersten Königs in Empfang

genommen und steht ehrwürdig, wie bei Giotto, mit gesenktem Haupte, an Maria's Seite. An die Heiligkeit dieser Gruppe hat der Realismus Masaccio's sich nicht herangewagt, und in diesen Figuren zeigt er noch völlige Abhängigkeit von der traditionellen Darstellungsweise.[1]

Erst bei der Darstellung der Könige und ihres Gefolges machte er sich frei und sein Drang, die Wirklichkeit darzustellen, bricht sich Bahn. Diese Gestalten sind nicht mehr jene absoluten, nach einem stets wiederkehrenden Typus geschaffenen, zeitlosen Erscheinungen, denen wir in den früheren Darstellungen der Anbetung begegneten, sondern Menschen mit individueller Haltung und Bewegung. Masaccio weiss aber, wie weit er in der Wiedergabe der Natur zu gehen hat; mit sicherer, zielbewusster Idealität hat er nur so viel der Wirklichkeit entnommen und dargestellt, als er mit seinem Schönheitsgefühl und seinem künstlerischen Empfinden vereinigen konnte. Er stellte das Leben dar, aber auch seine höhere poetische Wahrheit, und diese Könige, ohne jede Idealisierung, selbst ohne den üblichen Heiligenschein treten uns allein durch ihre männliche Kraft als würdige Herrscher auf Erden entgegen.

Masaccio's unerschöpfliche Kraft in der Gestaltung des männlichen Körpers tritt besonders bei den beiden Begleitern hervor — wahrscheinlich die Besteller des Bildes —, die rechts von den Königen stehen und in ruhiger, gemessener Haltung dem Vorgange folgen. Dies sind Italiener, geradezu Florentiner, mit ihren kurzen dicken Mänteln, mit den über die Schultern geschlagenen Zipfel und mit ihren, über die Ohren herabgezogenen Mützen. Trotz alledem gibt sie Masaccio in veredelter Wirklichkeit wieder. Licht und Schatten und wuchtige Markierung der Formen geben den Gestalten eine Kör-

[1] Diese Anlehnung an die älteren Typen scheint auf ein Jugendwerk des Masaccio hinzuweisen, doch ist uns wahrscheinlich ein bestimmtes Datum, nämlich 1426 für diese Arbeit in den über Donatello von L. Tanfani-Centofani veröffentlichten Schriften gegeben. (S. Donatello in Pisa: Documenti publicati da L. Tanfani. Pisa, Mariotti 1887. Vergl. Rep. für Kunstwissenschaft XII, 213 f. und Schmarsow: Masaccio, S. 77). Es ist in den Dokumenten angeführt, dass zwischen dem 24. Juli und dem 18. Dezember 1426 dem Masaccio ein Altarwerk in Pisa bezahlt wurde, im ganzen mit achtzig Dukaten. Sein Freund Donatello diente dabei als Zeuge. Der Auftraggeber, ein pisanischer Notar, hiess Giuliano di Colino da S. Giusto. Deshalb erscheint auch Julianus — der Namensheilige, und St. Nikolaus, wahrscheinlich der Schutzpatron des Stifters — in dem Hauptbilde, welches, wenn diese Anbetung dazu gehört, was aus der Beschreibung der Predella bei Vasari hervorzugehen scheint, derselbe an seinem ursprünglichen Bestimmungsort gesehen hat. S. Vasari Opere II, 292.

perlichkeit, welche eine vollständig neue Wirkung hervorruft, und dies drängt sich dem Beschauer mit bisher ungeahnter Kraft auf. Die italienische Kunst muss auf Michelangelo warten, um die dritte Dimension eines Körpers wieder so mächtig zu empfinden, und von diesen Florentinern in ihrer Zeittracht kann man fast mit demselben Recht sagen, was von den nackten Gestalten des späteren Malers gilt, dass sie in ihrer vervollkommneten Natur nicht Menschen, sondern Uebermenschen sind.

Diese stille Szene der Anbetung hat Masaccio durch eine Anzahl Pferde und einige mit ihnen beschäftigte Männer belebt. Diese füllen die rechte Seite der kleinen Tafel aus. Zunächst überrascht er uns durch die naturgemässe Darstellung der Pferde — was von den Tieren in der Hütte im Rücken der Maria nicht gilt — und durch die kühne, klare Verteilung derselben auf den bemessenen Raum. Aeusserst fein ersonnen ist die Stellung des ersten Pferdes, das von rückwärts sichtbar, wie eine seitwärts eingeschobene Coulisse die übrigen Pferde von der Gruppe der Könige mit ihrem Gefolge trennt. Ganz rechts beugt sich ein Reiter auf den Nacken seines Pferdes herab, um den Zügel des grasenden Tieres zu ergreifen, eine geschickte Wendung, die Masaccio Gelegenheit gibt, seine Beherrschung der verkürzten Form zu zeigen.

Bei Taddeo Gaddi sahen wir einen Versuch, das Licht des Sternes anzugeben, und schon unter seinen Bäumen ist Schatten sichtbar. Masaccio ist aber der erste, der ein Lichtmotiv als einen die Landschaft beherrschenden Faktor gebraucht. Aus dem Hintergrunde hinter der Hütte im Rücken der Maria fällt seitwärts auf die Könige und ihr Gefolge ein starkes Licht, welches die Figuren von der Landschaft abhebt und als Mittel zur Gestaltung des räumlich Plastischen im Bilde dient.

Die einfache Landschaft besteht aus Hügelmassen, derselbe Grundgedanke wie bei Giotto, aber welcher Unterschied in der Ausführung! Bei Giotto haftet alles an der Wand, ohne sich plastisch abzuheben, hier schichten sich die Berge klar hintereinander. Man empfindet, dass Raum und Tiefen dazwischen liegen, und zum erstenmale ist die räumliche, ebenso wie die körperliche Wirklichkeit in der ganzen Kraft der Naturwirkung bildlich festgelegt.

Die Vereinigung eines gewissen Realismus mit einer würdevollen Auffassung, die Kühnheit der Zeichnung und meisterhaft plastische Wirkung der Figuren, die Individualisierung der Typen und das breite Raumgefühl der Komposition, welche diese Tafel aufweist, zeichnen die spätere Richtung der florentinischen Darstellung der Anbetung aus.

2. Fra Giovanni da Fiesole genannt Beato Angelico (1387—1455).

Beato Angelico, im Dienste seiner Kirche verharrend und bestrebt, seinen religiösen Gefühlen Ausdruck zu verleihen, vertieft sich nur allmählich in die Erforschung des Problems der Darstellung der Wirklichkeit. In der Predella des grossen Altars der Linaiuoli aus dem Jahre 1433, jetzt Nr. 1274 der Uffizien, sehen wir aber eine Darstellung der Anbetung, auf der er neues Gewicht auf die Wiedergabe der menschlichen Gestalt und der Bewegung legt. Das Erscheinungswesen der äusseren Welt ist ihm noch fremd. Die Darstellung wirkt weniger glücklich, als wir es bei ihm gewohnt sind, da die Wiedergabe jener tiefseelischen Erregung, welche den ganzen Körper beherrscht, nicht die der Form und der Handlung selbst seiner Natur eigen war. An den zahlreichen Begleitern, die teils mit gefalteten Händen anbetend dastehen, oder mit Pferden beschäftigt sind, vermisst man Tiefe der Empfindung und Natürlichkeit der Bewegung.

Aus der nächsten Darstellung der Anbetung ersieht man, wie Fra Giovanni sich weiter bemühte, die allgemeinen Errungenschaften der Zeit im Erfassen des Organischen der Erscheinung zu verwerten und bei der Wiedergabe seiner Gestalten zur Anwendung zu bringen. Das vorher erwähnte Fresko in San Marco, Florenz, welches leider sehr restauriert und teilweise verdorben ist, zeigt eine geschickte Komposition und grosse Naturtreue der Typen. Ohne Unterbrechung kann das Auge von der Madonna, die auf der äussersten linken Seite sitzt, von einer Figur zur anderen über die ganze Fläche des Bildes gleiten. Von der zahlreichen Gefolgschaft, die unmittelbar vor einem schroffen Felsen hält, hat jeder Körper einen bestimmten, messbaren Platz im Raume. Die mannigfaltigen Bewegungsmotive sind harmonisch unter einander vermittelt, und alle Begleiter treten durch die Intensität ihres andächtigen Ausdrucks in Beziehung zu der Handlung. In den Gebärden aller liegt etwas ruhiges und grosses, Züge seiner eigenen Natur, welche sich in manchen Schöpfungen Angelico's in so wunderbarer Weise wiederspiegeln. Die Gesichter sind ganz individuell, Joseph soll sogar ein Portrait des Architekten Michelozzo's sein, und auch bei anderen ist Portrait-Aehnlichkeit auffällig. Schon hier ist der grosse Fresko-Maler der Kapelle Nikolaus V. im Vatikan erkennbar.

Im Jahre 1448 erhielt Piero de Medici die Erlaubnis, den Altar der Madonna in der Santissima Annunziata ausschmücken zu dürfen, und auf sein Geheiss hat Fra Angelico — wahrscheinlich während

seines kurzen Aufenthaltes in Toskana im Jahre 1450 — den Schrein für die Silbergefässe dieses Altars angefangen. Er liess das Werk mit seinen fünfunddreissig Darstellungen aus dem Leben Christi unvollendet, da er bald nach Rom zurückkehrte. Die ganze Ausführung ist eine flüchtige, einige Teile stammen ganz von fremder Hand. Die schöne Komposition der Anbetung der Könige ist aber sicherlich von Fiesole entworfen und ausgeführt. Hier sehen wir keine Vergrösserung des als Miniatur gedachten, sondern die in kleinem Massstabe wiedergegebene monumentale Art der Darstellung, welche auf den späteren Angelico hinweist. Seiner römischen Kompositionsweise entsprechend, ist die Hauptfigur in die Mitte des Bildes gesetzt, und zum ersten Male nimmt in der Komposition der Anbetung, die Madonna mit dem Jesuskinde, die zentrale Stellung ein. Sie sitzt ganz von vorn gesehen vor einer Hütte genau in der Mitte des Bildes, der zweite König kniet vor ihr nieder und küsst den Fuss des Kindes; der greise König hat seine Huldigung schon dargebracht und begrüsst Joseph. Neben ihm stehen zwei Begleiter, links der junge König mit einigen Andächtigen, und hinter ihm naht das Gefolge.

Bei einer Vergleichung mit dieser Darstellung mit der Szene in Cortona fallen die Breite der Komposition und noch mehr der geradezu erstaunliche Fortschritt in der Wiedergabe der Natur auf. Besonders überrascht die Wahrheit in der Figur der Madonna. Das ist nicht mehr ein in einen Mantel eingehülltes, mystisches Wesen, sondern es ist eine kräftige, volle Gestalt mit unbedecktem Scheitel, die Gestalt einer wohl anbetungswürdigen, aber auch irdischen Mutter. Auch das Kind ist grösser und lebhafter dargestellt, es streckt den rechten Fuss etwas vor, die zum Segnen erhobene Hand ist verkürzt, und die vertikale Stellung auf dem Schosse der Mutter ist in eine schräge verändert, wodurch eine grössere Natürlichkeit in den Bewegungen entsteht. Die zierlichen Pagen mit ihren goldgeschmückten Kleidern sind in kräftige, beinahe derbe Männer verwandelt, aber hier wie dort bewahrt sich Angelico seine ganze Innigkeit der Empfindung, und wir zweifeln keinen Augenblick weder an der Göttlichkeit des Kindes, noch an der Ergriffenheit seiner Anbeter.

Die Landschaft zeigt nicht die schroffen, direkt hinter den Figuren aufsteigenden Felsen, welche Angelico von Giotto übernahm, sondern eine Fernsicht, die sich in ihrer Natürlichkeit von den Hügeln einer echt toskanischen Landschaft nicht mehr viel unterscheidet.

3. Dello Delli (1404—ca. 1466).

Im Berliner Museum befindet sich unter Nr. 95 A eine Darstellung der Anbetung, welche für die Art der Florentiner alles Dargestellte nach Form und Wirklichkeit zur lebendigen Erscheinung zu bringen bezeichnend ist.[1]

Die Darstellungen, die wir bis jetzt betrachtet haben, sind entweder als Fresken, oder Altarwerke gemalt, bei denen der Hauptzweck, wenigstens von Seite des Bestellers, ein kirchlicher war. In dieser Anbetung dagegen glauben wir eines von jenen Hausandachtsbildern zu sehen, die nicht nur zum religiösen, sondern auch zum dekorativen Zwecke geschaffen waren.

Vasari berichtet, dass Dello Delli, weil er kleine Figuren besonders anmutig darzustellen wusste, berühmt war durch die reiche Ausschmückung von Hausgeräten, und, wie aus dieser Beschreibung zu erwarten wäre, tritt uns auch hier in der That zum ersten Male bei dem Vorwurf der Anbetung die dekorative Seite der florentinischen Kunst entgegen.

Die gewählte Form war ein Tondo; Dello hat aber keinen Versuch gemacht, diesem die lineare Komposition anzupassen, sondern er gebrauchte, wie seine Vorgänger, eine isokephale Stellung der Könige und ihres Gefolges. Die Madonna, eine Profilfigur von mildem Ausdruck, aber ohne jegliche Anmut der Züge, sitzt rechts vor einer Hütte, das lebhafte, zum ersten Male in einer Anbetung nackt dargestellte Kind, hält sie auf dem Schosse. Joseph, der ihr zur Seite steht, ebenso wie der älteste König, der den Fuss des Knaben an die Lippen führt, sind in idealer Tracht. Einen interessanten Gegensatz zu diesen Figuren bilden die zeitgenössischen Gestalten der anderen Könige und ihres zahlreichen Gefolges in der Tracht der damaligen Zeit. Diese Bildnisfiguren, obgleich klein, besitzen jene volle Gegenwart der in sich geschlossenen Erscheinungen, jene Schärfe und zeichnerische Bestimmtheit der Form, welche das Wesen der florentinischen Kunst ausmacht.

Die mannigfaltigen Kostüme sind reich verziert. Einige der reichen, mit Pelz verbrämten Trachten sind nach dem damaligen, nord-

---

[1] Dort dem Pisanello zugeschrieben, dem Dello Delli von Crowe und Cavalcaselle, Band III, S. 32 und von Bernhard Berenson. Wenn das Bild von der Hand dieses angesehenen Künstlers stammt, ist es wahrscheinlich auf einer Reise in Norditalien um 1430 entstanden.

italienischen Muster der Gewandung, so dass wir deshalb annehmen müssen, nord-italienische, speziell veronesische Einflüsse haben auf Dello gewirkt, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er das Bild während einer seiner Reisen in Nord-Italien malte. Die kurzen, gedrungenen Gestalten sind gut im Raum geordnet, in den allgemeinen Zügen des Körpers und der Bewegung wohl richtig und nicht unbelebt, so dass Dello sich hier als ein erfahrener, wenn gleich nicht als meisterhafter Künstler beweist.

Wie Masaccio, schliesst er die vorderen Reihen des Zuges mit einer Gruppe Reiter, wobei er das Motiv eines gerade von rückwärts sichtbaren Pferdes als Trennung von dem Hauptteile des Gefolges beibehält. Die grossen und schweren Schlachtrosse selbst, ebenso wie das in der Luft und auf der Erde verteilte Getier verraten den Einfluss Paolo Uccello's.

Auch die Landschaft, eine breite, wellige Ebene, die sich weit in die Ferne mit nach beiden Seiten sanft ansteigenden Hügeln ausdehnt, wäre ohne die Kunst des Masaccio und die Kunstregeln des Uccello nicht gut denkbar. Eine feine, schwebende Hülle von Licht und Luft mildert mit atmosphärischem Schimmer die Kraft der Lokaltöne und spricht für die koloristische Begabung des Malers, wie für sein gutes Verständnis der Perspektive.

4. Fra Filippo Lippi (1406—1469).

In der Sammlung des Sir Francis Cook zu Richmond, England, befindet sich eine Anbetung der Könige, von neuer, reicher Komposition — ein Jugendwerk des Malers Fra Filippo Lippi.

Wie bei Dello Delli, so sehen wir auch hier einen Tondo, der als Hausandachtsbild diente. Fra Filippo aber, mit grossem Geschick für die Komposition begabt, hat eine der runden Form angepasste Komposition erfunden, und seine fröhliche Phantasie ergeht sich in einem kunstvollen Gefüge der Gruppen und einer bestechenden Lieblichkeit der Typen. Ein heiteres Gemüt hat die Macht und Würde Masaccio's in eine sanfte, reizvolle Anmut verwandelt. Treffende Charakteristik des wirklichen Lebens verbindet sich mit der stillen Beschaulichkeit der mystischen Schule, und über dem Ganzen weht ein Hauch des zarten Idealismus des Beato Angelico.

Das Bild ist reich an Details, mit bewunderungswürdiger Vollendung bis in's kleinste durchgeführt. Beinahe der ganze äussere Rand ist von der heiligen Gruppe, den Königen und ihrem zahllosen Gefolge

ausgefüllt. Die Mitte des Bildes nimmt die landschaftliche Staffage — die Hütte, Ruinen und Berge — ein. Rechts sitzt auf erhöhter Felsenstufe im blauen Mantel die zarte, jugendliche Madonna, eine Figur von höchstem Liebreiz. Das Haar trägt sie in zwei starken Zöpfen geflochten und in kindlicher Weise um den Kopf gewunden. Das Kind auf ihrem Schosse ist schlank und graziös und weicht darin von den fast halslosen, plump gebauten Kindern ab, welche Filippo später malte. Die drei Könige, zierliche Idealgestalten mit Perlenreihen auf dem Kopfe, knieen vor dem Kinde und überreichen ihm ihre goldenen Geschenke. Charakteristisch für Fra Filippo's Vorliebe für mannigfaltige, bauschige Gewandmotive ist das eigentümliche, in Ringeln weit auf der Erde hingezogene Kleid des zweiten Königs. Vor lauter Bewunderung über den schön arrangierten Faltenwurf könnte man die Figur darunter fast vergessen. Etwas dem Gefühle nach poetischeres als die Gestalt des jungen Königs in einfachem Gewande finden wir in der florentinischen Malerei nicht wieder.

Durch einen Bogen hinter den Königen drängt sich das zahlreiche Gefolge zu Pferd und zu Fuss. Diese kleinen Figuren zeigen die grösste Verschiedenheit der Gesichter und des Kopfputzes. Erstaunen, Neugier und Andacht sind in ihren Mienen und Gebärden in der verschiedensten Weise zum Ausdruck gebracht. Das kleinste Detail ist liebevoll ersonnen und mit grosser Sorgfalt ausgeführt.

Die obere rechte Seite des Tondo füllt das Gefolge aus, das sich Jerusalem nähert und bis weit auf die Höhe der Berge hin sichtbar ist, so dass schliesslich die Köpfe nur als kleine Punkte am Horizont erscheinen. Aus dem Thor der Stadt eilen ihnen Frauen mit Kindern zur Begrüssung entgegen, die in ihrer zarten Schönheit wie Fra Angelico's Engelgestalten erscheinen.

Fra Filippo gehörte aber dem realistischen Quattrocento an und war daher nicht damit zufrieden, nur Gebilde seiner Phantasie darzustellen, und so hat er denn eine dem Leben abgelauschte Szene in die Hütte, welche beinahe die Mitte des Bildes einnimmt, verlegt; dort sind Pagen beschäftigt, die Hufeisen einiger Pferde auszubessern. Seine Freude am Tierstudium beweist er ferner, indem er, wie Dello, auf dem Dach der Hütte einen Pfau, im Vordergrund einen weissen Hund und in der Luft fliegende Vögel malt. Ohne jeglichen, inneren Zusammenhang mit der Anbetung, und nur zum Zwecke ein vorgeschrittenes Studium des Nackten darzulegen, ist ferner eine Gruppe winziger Figuren, scheinbar Badende, die auf die Felsen hinaufgeklettert sind und jetzt links von der Hütte dem Vorgange

folgen. Trotz ihrer geringen Grösse besitzen diese Gestalten doch künstlerisches Dasein und plastische Wirkung, wie sie Florenz eigen waren.

Die Landschaft — die hohen Berge und Felsen, die Stadtthore, Mauern und die Hütte — ist eine poetisch erfundene, in der Wirklichkeit aber unmögliche Zusammenstellung von Naturformen.

Diese anziehende Darstellung mit den zahlreichen Episoden könnte man als ein religiöses Genrebild bezeichnen. Lebensfrischeres, Heiteres, Zierlicheres gibt es in der Darstellung der Anbetung nicht. Es ist die Versinnbildlichung einer neuen Auffassung des Lebens, die Uebersetzung der Kraft eines Masaccio in liebliche Anmut, seiner pathetischen Grösse in das fröhlich-Poetische. Das religiöse Empfinden Fra Angelico's bei Fra Filippo ist in reine Freude am Schönwirklichen verwandelt.

5. Fra Diamante (ca. 1430—1492).

In der Gallerie zu Prato (Nr. 10) befindet sich eine Predella, die Fra Filippo Lippi zugeschrieben ist, deren rohe Form, falsche Zeichnung und harter Auftrag aber deutlich eine andere Hand verraten. Das Bild ist von dem Karmeliterbruder Fra Diamante gemalt, der Fra Filippo als Gehilfe diente und viel von seiner Manier angenommen hatte. Die Komposition der Anbetung ist klar und gut. Die zarte Madonna, in langem blauen Mantel mit zierlicher, weisser Haube auf dem Haupte, könnte die Urheberschaft Lippi's beinahe glaubhaft machen; den Königen aber, die links von ihr in Profilstellung knieen, fehlt jegliche Feinheit der Formgebung. Steif und hölzern sind ihre Bewegungen, die Hände eigentümlich verzeichnet, die Gewandmotive bei gesuchter Grazie hart, bauschig und unschön. Der Ausdruck der Gesichter ist jedoch andächtig und edel — wir haben es hier nicht mit einem trivialen, sondern mit einem handwerksmässigen Künstler zu thun.

Auf die Hand eines Stümpers lässt ferner das Gefolge schliessen, besonders der eine Page in verzeichneter Stellung, der sich nach vorn beugt, um das Kind zu sehen, und dabei seitwärts hinzufallen droht.

Auch die grossen, ungeschlachten Pferde weisen auf einen ganz untergeordneten Künstler hin. Die kleine Landschaft dagegen mit ihrer Fernsicht auf ein Thal mit einem Fluss, im Vordergrund mit lieblichen Blumenbüschen, erfreut uns durch gute Anordnung und perspektivische Richtigkeit.

6. Meister des Carrandschen Triptychons (um 1450).

Eine Predella,[1] welche sich im Musée Fabre zum Montpellier befindet, stellt die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dar. Die Komposition der letzteren schliesst sich eng an die von Masaccio an. Alle Hauptpersonen sind streng in Profil gestellt, links bilden Madonna und Kind mit Joseph, der an ihrer Seite sitzt, eine Gruppe für sich, der die beiden älteren Könige, hintereinander knieend, ihre Geschenke darbringen. An der Spitze eines zahlreichen Gefolges, unter denen ein Hofzwerg im Vordergrund und Trossknechte mit Spielzeugpferdchen sich befinden, steht der junge König, der, wie seine Begleiter in modischer Zeittracht, jedoch mit heiligem Schein, dargestellt ist. Eine ruinenhafte Mauer trennt den flachen Vordergrund von einer dahinterliegenden Cypressen-Hügellandschaft.

Der Künstler dieses Bildes hat die Schwierigkeiten der perspektivischen Konstruktion, sowie die der Wiedergabe der körperlichen Bewegungen überwunden, alle Einzelheiten sind mit Sorgfalt herausgearbeitet, das Werk ist reich an fein beobachteten Zügen, und doch empfindet der Beschauer das Berechnete der Darstellung, welches dieselbe nicht als Werk der freien Phantasie erscheinen lässt.

Wahrscheinlich um die Mitte des Jahrhunderts entstanden, trägt die Darstellung noch den konstruktiven Charakter der grossen Techniker des Quattrocento.

7. Benozzo Gozzoli (1420—ca. 1497).

In innerem Zusammenhange mit dem Vorwurf der Anbetung und von grossem Einfluss auf seine weitere Entwickelung sind die Fresken des Riccardi-Palastes zu Florenz von Benozzo Gozzoli, auf denen der Zug der Könige, nicht aber die eigentliche Szene der Anbetung dargestellt ist.

Masaccio hat der Anbetung den Charakter einer idealen, Fra Filippo einer rein poetischen Wirklichkeit gegeben. Bei Benozzo sollen

[1] Crowe und Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia, ed. Le Monnier, 1894, S. 30, beschreiben das Werk im Kapitel der Peselli. Bernhard Berenson, Kat. Florentine Painters, New-York 1897, schreibt es dem Pesellino zu. Schmarsow, Kunsthistorische Gesellschaft für Photographische Publikation, IV. Jahrgang, bringt ausführliche Reproduktionen desselben. Am eingehendsten behandelt die mit diesem Werke in Zusammenhang gebrachte Darstellungen und deren Autor, Werner Weisbach, Jahrbuch der k. preussischen Kunstsammlungen, Bd. 22, Heft I, 1901.

wir das novellistisch dargestellte, florentinische Leben kennen lernen. Alles was der Künstler von malerischen Eindrücken auf dem Herzen hat, alles was ihn interessierte, das Bunte, das Prachtvolle, das Freudige des damaligen Treibens und Schaffens, das hier in frischen Farben zu erzählen, bereitete ihm Freude. Eine Kinderphantasie, die nur durch das Verständnis des Vorhandenen, des Sichtbaren gereift ist, schildert mit grosser Lebendigkeit den ganzen Reichtum und das Glück der Mediceer.

Der lange Zug, der wie eine Tapete auf drei Wandflächen aufgerollt erscheint, bildet eher das Gegenteil einer Komposition, als einen, auf einen geistigen Mittelpunkt gerichteten, organischen Aufbau. Die Szene der Anbetung fehlt. Nur die prächtig gekleideten Könige mit ihrem glänzenden, berittenen Gefolge und dem Tross reichgeschmückter Pagen, mit beladenen Kamelen, Jagdhunden, Leoparden werden, zu einem glänzenden Zuge vereinigt, dargestellt. Bei allem Leben herrscht eine Monotonie in der Anordnung, wie bei einem wohlgeordneten Festzuge; durch dieselben Intervallen zur Hervorhebung und Kenntlichmachung der Hauptpersonen getrennt, eilen sie alle mechanisch ihrem Ziele zu.

Bei dieser zerstreuten Erzählungsweise und der geschlängelten Bandentwickelung der Szene ist es selbstverständlich, dass die Aufmerksamkeit der Handelnden nicht auf einen Punkt konzentriert werden kann. Das wird der Beschauer dem Künstler aber nicht als Unfähigkeit auslegen, die getrennten Gruppen zu einem geschlossenen Ganzen zu vereinigen, sondern er wird vielmehr ein Festhalten an den eigentümlich grossartigen Bedingungen des Fresko erblicken. Um dies festzustellen, wird ihm ein Blick auf Hans Memling's «Sieben Freuden der Maria» genügen, auf dem alle die kleinen Figürchen des langen Zuges in die Landschaft hineinpassen, so dass das ganze Bild mit seinen mannigfachen Episoden dem Auge wie ein Miniaturbild erscheint. Man merkt wohl, dass ein Florentiner, wenn er auch bestrebt ist, recht viel und vielerlei von dem zauberischen Glanz des Morgenlandes zu erzählen, sich doch dem Einfluss der einfachen Darstellungsweise Giotto's nicht ganz entziehen kann.

Dabei ist Benozzo ein echtes Kind seines Jahrhunderts und stolz auf die Errungenschaften desselben in der Wiedergabe der Wirklichkeit. So benutzt er denn auch die Gelegenheit, überall Porträts in den Reihen des Zuges anzubringen. Als Führer des Gefolges erblicken wir auf mächtigen, reichgeschmückten Pferden Cosimo dei Medici und seinen Bruder neben ihm, ferner seinen Sohn Pietro und seinen

Enkel Giuliano. Auch den Maler selbst erkennen wir in der Gestalt eines kräftigen, jungen Mannes, dessen rote Mütze die Inschrift Opus Benotii trägt. Wir sind nicht erstaunt, Lorenzo il Magnifico in dem stolzen jungen König zu erkennen, dem der Potentat des Orients und der Patriarch von Konstantinopel als ebenbürtige Reisebegleiter zugesellt sind. Ihre goldenen Ornamente, die bunten Farben der Gewänder, die zierlichen Muster der Stoffe sind mit der grössten Sorgfalt ausgeführt und gewähren einen prächtigen Eindruck, der schwer mit Worten zu schildern ist. Sattel und Saumzeug sind wie von einem Goldschmied ciseliert. Hinter dieser teuer bezahlten Arbeit steckt die Subtilität der Medici, die dadurch den Ruhm ihres Hauses vergrössern und ihrem Namen erhöhten Glanz verleihen wollten. Der biblische Stoff ist nur eine willkommene Gelegenheit, um den Luxus in den Gewändern und das Prachtvolle in der florentinischen Hofhaltung als etwas ganz selbstverständliches und als zur Umgebung eines Fürsten gehörig, zur Darstellung zu bringen.

Sechs Jahre nach Vollendung der Riccardi-Fresken begann Benozzo die Wände des Campo Santo zu Pisa auszuschmücken, und hier befindet sich von seiner Hand eine Darstellung der Anbetung, welche heute teilweise verdorben und restauriert ist. Die Madonna sitzt vor einer hohen Hütte rechts im Vordergrunde des Bildes. Das Kind auf ihrem Schosse hat das Geschenk in Empfang genommen und segnet mit der Rechten den auf den Knieen in Anbetung verharrenden König. Maria zur Seite steht der ehrwürdige Joseph auf seinen Stab gelehnt. Preisende Engel in der Hütte und auf dem Dach geben ihrer Freude über den Neugeborenen Ausdruck. Die zwei Könige, die ihre Geschenke noch in den Händen halten, leiten zum Gefolge über, das nicht wie bisher auf einem Plane neben ihnen steht, sondern in breiten Reihen sich auf den Beschauer zu bewegt. Der lange Zug kommt aus der weiten Ferne her. Die Handhabung der linearen Perspektive ist aber unsicher und von einem einheitlichen Augenpunkt ist keine Rede.

Es hat zuerst den Anschein, als ob jede Figur für sich Benozzo Modell gestanden hätte, und doch kann man mit Recht von einem Typus der Gestalten sprechen, der in dem runden Kopf, der hohen Stirne, den breiten Wangen und dem kleinen Mund zum Ausdruck kommt. Den Gestalten mangelt es nicht an plastischer Wirkung — dazu hatte Benozzo eine zu gute Schule durchgemacht — es liegt aber in ihren Bewegungen etwas Schematisches, Gezwungenes. Der Künstler hat eben sorglos, ohne Mühe daran zu wenden, die Gebilde seiner Phantasie wiedergegeben und sich um die vollkommene Durchbildung

der Formen nicht gekümmert. Das Detail zu sehen und es nachzubilden, darauf kam es Benozzo an und dazu befähigte ihn auch sein Talent. Wie sorgfältig sind die Prachtgeschenke der Könige herausgearbeitet, wie glänzend ihre Gewänder! Er denkt aber dabei nicht einmal daran, den einzelnen Figuren auch einen ausreichenden Platz im Raume anzuweisen. Er war Erzähler, nicht Schilderer. Und das erkennt man am besten an dem mangelnden Sinn für die organische Landschaft. Die Wiedergabe der Pferde ist gut, aber ein Reiten auf diesen Felsgraben ist ausgeschlossen. Ueber das Gefühl, dass man nur Pappe-Coulissen vor sich hat, kommt man nicht hinweg. Wo einmal eine Schicht fehlt, lässt der Maler einen Baum aufschiessen, und wenig bedeutet es, dass diese Bäume alle Stylarten eines botanischen Gartens uns vorspiegeln, dass jedes Blatt ein reizendes Werk für sich ist, wir täuschen uns keinen Augenblick in dem Gedanken, dass ein Stück aus der Natur uns vorläge.

8. Cosimo Roselli (1439—1507).

Bei dem Beibehalten desselben Schemas der Komposition in der Gestaltung der Anbetung haben wir seit Masaccio den Drang nach einer Wirklichkeitsvorspiegelung sich allmählich steigern sehen, bis es uns jetzt nicht mehr überraschen kann, zu gewahren, dass das Bestreben, Alltägliches, Gegenwärtiges darzustellen, den Gestalten eine absolute Gleichgültigkeit gegen die religiöse Szene aufprägt.

Die Anbetung der Könige in den Uffizien (Nr. 65) wurde früher dem Peselli, wird jetzt aber mit Recht Cosimo Roselli zugeschrieben. Die lange Tafel in greller, harter Farbe enthält über dreissig Figuren, auf verhältnismässig kleinem Raum. Die Madonna, deren hässlicher Gesichtstypus den Schüler Neri di Bicci's verrät, sitzt rechts vor einer ruinenhaften Hütte in blauem Mantel. Das Kind auf ihrem Schosse ist übergross und plump, aber nicht leblos; es hält ein Rotkehlchen in der Linken und erhebt die Rechte zum Segnen. Joseph, ebenfalls im blauen Gewande mit grellgelbem Ueberwurf, steht links von Beiden und sieht gierig nach dem Goldstück in dem Pokal hin, den der erste König ihm überreicht hat. Dieser Zug allein hätte genügt, um die Stimmung des Bildes zu beeinträchtigen, aber auch die beiden anderen Könige tragen dazu bei. Der eine wendet sich zu dem Gefolge um, während der andere den Beschauer mit einer ängstlichen Biederkeit ansieht. Sie sind mit reichen Ornamenten geschmückt und haben nicht das geringste Interesse für die Handlung.

Dicht gedrängte Reihen von Assistenzfiguren und Reitern füllen die linke, grössere Bildhälfte aus. Von diesen fünfundzwanzig Personen haben vielleicht zwei ihre Aufmerksamkeit auf die Kultusszene gerichtet. Sie stellen Porträtfiguren dar, lebensgross und unerbittlich wie eine Photographie, und in ihren Zügen sucht man vergebens nach einem Ausdruck tieferen Gefühles. Anspruchsvoll gekleidet, könnten sie dennoch einer florentinischen Marktszene entnommen sein. Der Künstler negiert alles, was seiner nüchternen Prosa nicht zusagt. Es ist das erste Mal, dass auf einem Bilde der Anbetung das Wirkliche um der Wirklichkeit willen durchaus vorherrscht.

Dabei ist aber die plastische Wirkung der Gestalten, ihre klare, exakte Zeichnung zu bewundern; mit den Figuren Benozzo's verglichen, tritt es deutlich zu Tage, dass Cosimo Roselli eine strengere Schule durchgemacht hatte; vielleicht darf auf den Einfluss Domenico Veneziano's geschlossen werden, jedenfalls hat Cosimo gelernt, die Figur mehr als ein Ganzes zu sehen. Alles Typische ist verschwunden. Der Künstler will hier nicht mehr aus der Idee schaffen. Die menschliche Gestalt dient ihm weder zur Verkörperung einer Idee, noch zur dekorativen Ausfüllung des Raumes, sie ist ihm um ihrer selbst willen wert. Bei Masaccio ist man gezwungen, an das wirkliche, dauernde Sein der Gestalten zu glauben, hier wird nur die gemeine Sinneswelt mit ihrem Wechsel und ihrer Mannigfaltigkeit uns vorgeführt. Seine Wiedergabe der Wirklichkeit erstreckt sich bis auf die exakte Darstellung der Gewänder nach Stoff und Faltenwurf.

Die Landschaft verdient wegen ihrer sauberen Genauigkeit besondere Beachtung. Ein Fluss schlängelt sich in Windungen zwischen sanften Hügeln dahin; die kleinen Türme einer Stadt am Horizont sind mit der Korrektheit einer Vogelperspektive dargestellt, und mit der grössten Präzision die Blätter der entferntesten Bäume gezeichnet. Eine Abtönung der Farbe ist jedoch nicht versucht, und die Schattierung des fernen Hintergrundes besitzt dieselbe Intensität der Farbe, wie der Rasen unmittelbar vorn.

9. Filipepi Alessandro, genannt Sandro Botticelli (1446—1510).

Bei Botticelli ist es besonders interessant, die Entwicklung des Kompositionsprinzips und das Wachsen des ihm eigenen Styls in seinen Darstellungen der Anbetung der Könige zu verfolgen. Diese Darstellungen geben Zeugnis von den Einflüssen, unter denen die

hohe Individualität Botticelli's sich entfaltete und zeigen zugleich, wie er aus allen Errungenschaften seiner Mit-Florentiner Nutzen zog, bis er durch gewissenhafte Uebung seiner Kunst sich selbst fand. Nachdem das Feuer seines eigenen Naturells alle Bande gesprengt hatte, gibt er, und will er mit dem berechtigten Stolz eines grossen Künstlers, nur sich selbst geben.

Nicht weniger als sechs Mal hat Botticelli die Szene der Anbetung gemalt und zwar in allen Perioden seines Lebens. Das letzte Gemälde ist unvollendet geblieben und nur als Untermalung auf uns gekommen. Der Komposition sowohl, wie der Kunstweise nach sind diese Darstellungen in zwei Klassen zu teilen. Zwei gehören noch der Jugendzeit des Malers an und sind unter dem Einfluss der Kunst Fra Filippo's entstanden. Sie schliessen sich an die isokephale, von links nach rechts sich entwickelnde Komposition der Anbetung an. Die vier anderen Darstellungen dagegen zeigen ein neues Kompositionsprinzip sowohl wie auch bedeutende Neuerungen im Kunststyl des Meisters.

Die erste Anbetung von der Hand Botticelli's finden wir auf einer Längstafel in Tempera gemalt, welche sich in der Nationalgallerie zu London (Nr. 592) befindet.[1] In diesem Jugendwerk, welches in der fröhlichen Auffassung der Wirklichkeit den Schüler Fra Filippo's verrät, tritt schon in der Formengebung der einzelnen Figuren, in dem Fluss der Komposition, wie auch in der Empfindung unverkennbar die Eigenart Botticelli's hervor.

Auf der rechten Seite des Bildes, zwischen den Pfeilern eines zerfallenen Tempels sitzt Maria mit dem Christuskinde, dem die Könige ihre Huldigung darbringen. Die Gesichtsbildung der Madonna, die grosse Stirn, die breiten Wangen, der kleine Mund, der sanfte Ausdruck, ihre zierliche, schleierartige Haube, der breite Faltenwurf des langen Mantels, das alles ergibt einen Typus, welcher direkt von Fra Filippo übernommen ist. Das Gefolge nähert sich von links in buntem Durcheinander. Das alte Schema der Komposition wird hier beibehalten. Aber eine Neuerung ist das freie Vor- und Zurücktreten des Zuges im Raum; die strenge, isokephale Linie ist aufgegeben. Durch die Stellung der Figuren im Raum erscheint das zahlreiche, aus ungefähr sechzig Personen bestehende Gefolge nicht, wie bisher,

---

[1] Dort dem Filippino zugeschrieben. Dem Botticelli von Bernhard Berenson. S. Florentine Painters of the Renaissance, S. 125. Siehe auch Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, S. 237.

in einer Ebene, sondern, obgleich ohne Unterbrechung der Linienführung, gruppenartig, so dass eine neue malerische Wirkung der Massen hervorgebracht wird. Die schwere, aufgebauschte Gewandung erinnert weiter noch an Filippo, einzelne, scharf gezeichnete Portraitköpfe sind aber schon ganz im Style Botticelli's und einige ihm eigentümliche Motive wiederholen sich in seinen späteren Werken, wie z. B. die Ehrenerweisung des ersten Königs, der es nicht wagt, das heilige Kind mit der Hand zu berühren, sondern es mit einem Teil seines Mantels bedeckt, und so den Fuss des Knaben an die Lippen führt. Auch Trompetern, welche den Zug schliessen und dem Zwerge, der sich durch das Gefolge drängt, begegnen wir auf anderen Bildern wieder. In dieser frei erfundenen Komposition tritt uns der Anfang jener Rhythmik der Linienführung entgegen, welche die spätere Kunstweise Botticelli's beherrschen sollte.

Die zweite Anbetung Botticelli's ist das Rundbild Nr. 1033 der National-Gallerie in London, eine reiche, künstlerische Komposition, auf dem den zahlreichen Figuren wiederum eine neue Einteilung im Raum zugewiesen ist.[1]

Vielleicht von Fra Filippo's spiraler Komposition der Anbetung angeregt, hat Botticelli auch sein Geschick in der Komposition der Anbetung auf einem Rundbild versuchen wollen, jedenfalls bereitete ihm das lineare Problem Freude, und dieses Bild hat er mit besonderer Liebe ersonnen und ausgeführt.

Wie die früheren Rundbilder der Anbetung, so ist auch dieser Tondo seinem Charakter nach ein Hausandachtsbild. Die Madonna, von vorn gesehen, sitzt in der Mitte des Bildes und neigt ihr Haupt zärtlich über das lebhaft dargestellte Kind auf ihrem Schosse. Ein Beispiel der Zeichnungsfehler, mit denen Botticelli bei aller Gewandtheit der Linie uns zuweilen überrascht, ist die Steifheit und unmögliche Länge ihres rechten Armes. Im Halbkreis ordnen sich die anbetenden Könige und ihr nächstes Gefolge um Mutter und Kind. Diese Figuren sind alle auf erhöhtem Plane und nehmen das Zentrum des Bildes ein; sie sind in verhältnismässig kleinem Massstabe dargestellt und mit der grössten Sorgfalt ausgeführt. Schön ist die perspektivische Tiefe, welche dem Kreis durch zunehmende Verkleinerung der Ge-

---

[1] Dort dem Filippino zugeschrieben. Dem Botticelli von Bernhard Berenson, Florentine Painters of the Renaissance, S. 125. Siehe auch Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, neue italienische Edition, Bd. 6, S. 303 und auch Frizzoni, Arte Italiana del Rinascimento, S. 337.



stalten gegeben wird. Durch die reiche Renaissance-Ruine, die sich wie eine weite Halle hinter der Maria erhebt, wird die Tiefenwirkung der Komposition noch erhöht.

Der untere Rand des Tondo ist wiederum von einer isokephalen Reihe grösserer Figuren — ehrwürdiger Begleiter der Könige, anmutiger Pagen, Trompeter, welche die gute Mär verkünden und einer Anzahl Pferde — ausgefüllt. Sehr geschickt ist die Stellung der vorderen Gestalten, welche sich unterhalten und dem Beschauer das Gesicht zuwenden, im Gegensatz zu den entsprechenden Figuren des oberen, intimeren Kreises, die den Rücken gegen den Beschauer gewendet, dem Jesuskinde allein ihre Aufmerksamkeit schenken.

Die anmutige Seelenstimmung der Darstellung verrät noch immer den jungen Botticelli, den Schüler Fra Filippo's, doch bemerkt man schon die Einwirkungen anderer Maler und die allmähliche Entfaltung Sandro's eigenen Styles. Die perspektivische Entfernung der Hügellandschaft links hat er von Uccello gelernt; die gothische Stadt in der Ferne rechts beweist, dass er auch gerne der Kunst der Niederländer seine Aufmerksamkeit schenkte, falls sich ihm ein Mal die Gelegenheit dazu bot; zu einer festeren, sicheren Körperbildung und einer grösseren Lebenskraft der Gestalten hat sein Verkehr mit Pollajuolo geführt, und von Verrocchio beeinflusst, beginnt die Gewandung in mannigfachen Bewegungsmotiven sich eng dem Körper anzuschmiegen.

10. Amico di Sandro (ca. 1480).

Eine poetisch empfundene Darstellung der Anbetung, welche früher im Hamilton Palace, Glasgow, den Namen Botticelli's trug, wird jetzt in der National-Gallerie London (Nr. 1124) Filippino Lippi zugeschrieben.

Signor Frizzoni in seinem Arte Italiana del Rinascimento (Seite 237) hält das Bild jedoch für ein Werk aus der Schule des Fra Filippo von der Hand eines Mitschülers, des Sandro, oder des Filippino. Diesem Urteil möchten wir uns anschliessen, denn nicht nur die poetische Auffassung des Vorwurfes erscheint uns bei Filippino als unwahrscheinlich, sondern die Farbe des Bildes, die Modellierung und der Formenvortrag der Gestalten sind ihm im wesentlichen fremd.

Bei grosser Aehnlichkeit in der allgemeinen Charakteristik stammt die Darstellung ebenso sicher nicht von der Hand Sandro Botticelli's. Ein genaues Studium aller Darstellungen beider Künstler lässt nur auf eine

fremde Urheberschaft dieser Tafel schliessen.[1] Die längliche Tafel enthält etwa fünfundzwanzig Figuren von kleinen Dimensionen. Diese nehmen nur das untere Drittel des Bildraumes ein. Die Madonna in langem Gewande über einfach gegürtetem Kleide sitzt mit dem Kinde auf ihrem Schosse vor einer kleinen Hütte, welche in einer Ruine aufgebaut ist. Ihr zur Seite steht Joseph, und vor ihr kniet der erste König, die Hände in Andacht über der Brust gekreuzt. Diese Figuren bilden eine Gruppe für sich; zu beiden Seiten etwas entfernt knieen im Halbkreis die anderen Könige. Rechts und links gewahrt man ihr Gefolge. Rechts sind noch zwei Pferde angebracht, und neben ihnen steht ein junger Mann mit einem Speer in der Hand. Dieser Figur entsprechend, sitzt links auf einem Teil der verfallenen Mauer ein Jüngling, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Die Rechte hält die Kette eines Hundes, welcher ihm zu Füssen liegt. Die lieblichen Gesichtszüge dieses Jünglings wiederholen sich in anderen Kompositionen des Malers und es ist vielleicht in denselben ein Selbstporträt des Künstlers zu vermuten.

Die Komposition ist hier eine zentrale mit ausgedehnten Seitengruppen. Sie unterscheidet sich von der von einer Seite nach der anderen sich entwickelnden isokephalen Komposition, welcher wir bis jetzt auf Längstafeln begegnet sind, nur in der Mittelstellung der Hauptgruppe.

Bei grosser Freiheit in der Darstellung der Bewegung der einzelnen Figuren herrscht sorgfältige Abwägung aller Teile gegen einander vor, so dass die Klarheit der Gesamtszene angenehm empfunden wird. Ruhig und in stiller Freude entwickelt sich die Handlung. Die melodiöse Linienführung der Gewandung erinnert an Botticelli, die Gesichtszüge der Gestalten weichen aber erheblich von der seinigen ab. Der temperamentvolle Künstler ist nicht erregt, sondern glücklich und naiv-zufrieden. Die Stimmung der ganzen Darstellung ist eine lyrische, die Anbetung ein gemaltes Idyll, nicht ein kirchliches Zeremonienbild.

Wie von einem solchen Geiste zu erwarten wäre, besitzt dieser Künstler wenn auch kein besonderes Gefühl für die genaue Wiedergabe der Landschaft, doch wohl ein solches für die Stimmung, welche

---

[1] Ueber diesen Mitschüler des Sandro aus der Schule Fra Filippo's ist in dem Gazette des Beaux-Arts (Série 3, V. 21 juin, juillet 1899) ein Artikel veröffentlicht worden von Mr. Bernhard Berenson. Auf denselben möchten wir hinweisen, da eine ausführliche Analyse der Werke dieses Künstlers sowohl, wie die Gründe für die Benennung — Amico di Sandro — dort gegeben sind.

die Natur in uns erweckt. Eine eigentümlich-poetische Personalität haben die schlanken Bäume, welche seiner Phantasie entspringen.[1] Bezeichnend für seine Vorliebe für einen ausgedehnten, landschaftlichen oder architektonischen Hintergrund ist der Raum, welcher der Landschaft in dieser Londoner Tafel gewidmet ist. Zwei Drittel der Fläche sind von belaubten Hügeln und grossen Felsenmassen eingenommen. Um diese Benutzung des Raumes zu motivieren, hat der Künstler winzige Figuren an verschiedenen Stellen angebracht: Der heilige Hieronymus vor dem Kreuz, Johannis im Gebet, und auf einer entfernten Landstrasse Tobias, von einem Engel geführt. Etwas Eigenartiges bei dem Vorwurf der Anbetung unter den Florentinern ist die Verbindung des dargestellten Gegenstandes mit der umgebenden Natur. Hierdurch sowohl, wie durch die Ruhe des Vorganges selbst, besitzt diese Darstellung eine stille Schönheit, einen freien, freudigen Atemzug, welcher die Anbetung des heiligen Kindes von den Weisen aus dem Morgenlande als ein friedliches Waldmärchen erscheinen lässt.

Werfen wir einen Blick zurück, so sehen wir, dass die Komposition im Wesentlichen bei der isokephalen Darstellungsart des Masaccio geblieben ist. Eine zentrale Stellung ist der Madonna zuerst von Angelico, einmal in einem Tondo von Botticelli und wiederum in einer viereckigen Tafel von «l'Amico di Sandro» zugewiesen.

In der Freiheit der Komposition, sowie in den Einzelteilen der Darstellung haben wir jedoch eine stetige, ununterbrochene Entwicklung des künstlerischen Könnens gesehen. Auch der untergeordnete Maler ist jetzt imstande, mit seltener Deutlichkeit nicht nur den Vorgang lebendig zu gestalten, sondern der Darstellung seinen eigenen, künstlerischen Styl aufzuprägen. Durch ernste Studien der Wirklichkeit, und der Bedingungen, in welchen die Erscheinungen unter einander stehen, durch sorgfältige Beherrschung der schwierigen Probleme der Perspektive sowohl, wie durch unermüdliche Thätigkeit in der plastischen Gestaltung der Formen, ist die Kunst zu einer ersehnten Herrschaft über die Wiedergabe des Raumes und des Körpers gelangt. Ihre Erziehung ist jetzt zu Ende. Allmählich hat das heisse Bemühen der

[1] Ein gutes Beispiel derselben weist die Handzeichnung: Anbetung der Könige, Nr. 210, Abteilung Nr. 53 der Uffizien auf, welche dort dem Botticelli zugeschrieben wird.

Künstler alle Schwierigkeiten, welche eine figurenreiche Darstellung in der Gesamtkomposition bietet, überwunden. Es bedarf nur noch eines Schrittes, um das Individuelle zum Allgemein-Menschlichen zu erheben. Die Hand eines Genies, sollte sie jetzt zu einer Darstellung der Anbetung greifen, müsste sich durch diese Vorbereitungen und durch den geeigneten, künstlerischen Stoff zu einer Höhe der Darstellung aufschwingen, welche eine bis jetzt ungeahnte, künstlerische Vollendung im Einzelnen, wie im Ganzen, bezeichnet.

VIERTER ABSCHNITT.

LIONARDO UND SEIN EINFLUSS.

1. Lionardo da Vinci (1452—1519).

Im März 1480 versprach Lionardo da Vinci den Mönchen in San Donato in Scopeto, dass er ihnen für den Hochaltar ihrer Kirche ein Gemälde fertigen würde. Für dieses Bild wählte er, oder die Mönche selbst, zum Vorwurf die Anbetung der heiligen drei Könige. Zu einem eigentlichen Vertrag zwischen den Brüdern und Lionardo kam es erst im folgenden Jahre.[1] In der Zwischenzeit entstanden sorgfältige Vorarbeiten.[2] An diesen können wir die allmähliche Entwicklung der Komposition des Bildes verfolgen, bis wir endlich in der Untermalung selbst den vollendeten, hochbedeutenden Entwurf vor uns haben. Diese Untermalung befindet sich in den Uffizien zu Florenz unter Nr. 1252. Lionardo hat sie wahrscheinlich, da seine Vorbereitungen alle getroffen waren, gleich nach dem Vertrag selbst ausgeführt. Möglich ist es aber, dass er sie schon etwas früher auf die Leinwand gebracht hat. Das Bild sollte innerhalb vierundzwanzig, spätestens dreissig Monaten vollendet sein; es heisst aber in den Aufzeichnungen der Mönche: «Die Zeit verstrich und uns erwuchs Nachteil daraus»,

---

[1] Siehe Vasari ed. Sansoni, tomo IV, p. 27. Archivio Storico Italiano, Serie III, tomo XVI, Documenti inediti risguardanti Lionardo da Vinci von Milanesi, p. 228.

[2] Paris: Erster Entwurf Privatbesitz von Mr. Louis Galichon. Studienblatt mit einzelnen Figuren, Privatbesitz von Mr. Armand; desgl. im Louvre; London: im Brit. Museum; Florenz: Uffizien-Zeichnung mit Hintergrund. Siehe Müller-Walde: Leonardo, S. 128-140.

und als Lionardo Ende 1481 nach Mailand übersiedelte, blieb die Tafel im Hause Amerigo Benci's unvollendet zurück.[1]

Eine neue Aufgabe lag Lionardo hier vor, da die Darstellung sich den Forderungen eines Hochaltarbildes von grösseren Dimensionen anpassen musste, und wie von Lionardo wohl zu erwarten war, schuf er Neues in den einzelnen Gestalten und in der Gesamt-Komposition.

Wenn wir das Bild betrachten, so finden wir, dass bei aller Ungezwungenheit sich die Komposition auf einfache, geometrische Formen zurückführen lässt; so erscheint das Bild als eine Einheit und lässt sich mit einem Blick erfassen. Kompositionell aber sind neue Wirkungsberechnungen angewandt. Die Hauptpersonen der Handlung sind in einem Dreieck angeordnet und von einem dichten Kranz bewegter Figuren umgeben, der in fester Einrahmung einen Kontrast zu dem dahinterliegenden, freien, malerischen Hintergrunde bildet. Dieses ist dazu angelegt, die Figuren des Vordergrundes möglichst gross und plastisch erscheinen zu lassen. Alle diese verschiedenen Teile beherrscht ein vollkommenes Gleichgewicht, welches durch die exakte Linienführung, abgewogene Massenverteilung und geniale Lichtwirkung herbeigeführt ist.

Ganz neu ist die Stellung der Madonna mit dem Kinde. Leicht und frei sitzt Maria im Vordergrund des Bildes vor einem baumbekrönten, niedrigen Hügel. Jede Steifheit der Bewegung ist durch eine reizvolle Drehung des Körpers und eine leise Neigung des Kopfes vermieden. Der einfache Mantel fällt über ein gegürtetes Kleid und lässt den Hals frei. Die Züge sind von einem träumerischen Lächeln beseelt. Gesicht und Haltung drücken innige Mutterliebe, Ruhe und Selbstvergessenheit aus. Aeusserst fein ersonnen ist die Stellung des segnenden Knaben, der bei grosser Lebhaftigkeit sicher im Arme der Mutter ruht und die Gabe des zweiten Königs in Empfang nimmt. Dieser kniet in bewegter Stellung rechts und stützt sich mit der Linken auf die Erde. Mit dem Ausdruck tiefster Ergriffenheit scheint er es kaum zu wagen, sich dem heiligen Kinde zu nähern und seine Geschenke zu überreichen. Ihm gegenüber kniet der junge König. Diese Gestalt erinnert sehr an Lionardo's Engel in Verrocchio's Taufe, und in der Grazie der Stellung, in der Schönheit des Faltenwurfes, wie in der Anmut des lockigen Kopfes ist sie wohl niemals übertroffen worden.

Zwischen dieser Figur und der Madonna kniet der erste König,

[1] Siehe Anhang.

der sein Geschenk bereits übergeben und den Segen des Kindes empfangen hat. Von der Macht seiner Empfindung überwältigt, verharrt er noch knieend mit tief zur Erde gebeugtem Haupte. Für ihn ist dieser Moment das Ziel, für den jungen König ist er der Beginn des Lebens.

In die Heiligkeit dieses Dreieckes lässt Lionardo keine andere Figur eintreten. Wer in den Geist dieser Darstellung tiefer eingedrungen ist, sieht nicht nur in dieser Stellung der drei Könige der Hauptgruppe gegenüber eine geheimnisvolle Mystik, sondern glaubt auch, dass Lionardo allgemein menschliche Züge in den heiligen Wallern verkörpern wollte. Der Greis steht am Ende seines Lebens, in Demut und Ruhe dankt er seinem Gott, dass ihm noch diese Gnade zu Teil geworden ist. Der zweite König, eine Figur in voller Manneskraft, ist der einzig Handelnde, und seine Thätigkeit findet ihren vollen Ausdruck in einer bewegten Stellung und in der Uebergabe des Symbols seines Dienstes. Der junge König hat sich nur leicht auf ein Knie niedergelassen, bereit, im nächsten Augenblick aufzuspringen. Die Gestalt ist voll kaum verhaltener Spannung und jugendlich ungeduldiger Erwartung. Ergebenheit, Kraft und Hoffnung — in der That reiche Ergebnisse des Glaubens.

Links von Maria, hinter der Felsenbank, steht Joseph mit dem Geschenk des ersten Königs in der Hand. Er sieht über Maria's Schulter hinweg und folgt mit lebhaftem Interesse dem Vorgange. Ihm gegenüber auf der anderen Seite der Madonna ist der durch Lichtwirkung hervorgehobene Kopf eines Greises sichtbar, der die Stirn mit der Hand beschattet. Ziehen wir Linien vom Kopfe Josephs in der Richtung der Bewegung des Kindes nach dem Kopf des zweiten Königs, und ebenso von dem des alten Königs gegen die Richtung der Bewegung des Kindes nach dem Kopf des eben erwähnten Mannes rechts von der Madonna, so erhalten wir zwei Diagonalen, welche die Aufmerksamkeit von der Symmetrie des pyramidenförmigen Aufbaues ablenken. Diese Auflockerung jeglicher kompositioneller Steifheit setzt sich dann in der freien, dramatischen Darstellung der umgebenden Figuren fort. Diese drängen von beiden Seiten heran und bieten eine unvergleichliche Fülle von Bewegung und Empfindung. Einige geben sich staunend dem Eindruck des Augenblickes hin, andere teilen ihren Nachbarn die Offenbarung mit und erheben die Hände voll Begeisterung zum Himmel und beten in aufrichtiger Andacht das Kind an. Männer, Frauen und Kinder in den verschiedensten Altersstufen und Stellungen sind unter den Gestalten vertreten. Einige Köpfe sind mit

treffender Charakteristik der Wirklichkeit entnommen, andere sind Idealgestalten. Ein interessantes Beispiel für Lionardo's Studium Masaccio's ist der kahlköpfige Mann auf der rechten Seite mit ausgeprägten Gesichtszügen, der sich als eine freie Wiederholung von Masaccio's Bettler in der Szene der Heilung des Krüppels in der Brancacci-Kapelle ergibt.

Den äusseren Rand des belebten Kreises füllen stehende Figuren aus; auch zwei Reiter auf einem Pferde sind sichtbar, dessen Kopf mit meisterhafter Plastik herausgearbeitet ist. Dieser neue Typus des Pferdekopfes wird zwar von späteren Malern nachgeahmt, in seiner naturgetreuen Wirkung aber nur von Lionardo selbst wiederholt.

Der ganze Kranz, der die Madonna umgibt, geht von zwei Stand- und Randfiguren aus, die rechts und links dem kompositionellen Aufbau als mächtige Eckpfeiler dienen, dem Halbkreis eine feste Basis verleihen und zugleich die Hauptgruppe harmonisch einrahmen. Der Greis links in langem, dunklen Mantel ist in tiefes Nachdenken versunken. Die entsprechende Figur rechts ist ein Jüngling, dessen lockiger Kopf dem Beschauer zugewandt ist; sein Blick jedoch ist träumerisch auf die Erde gerichtet. Bemerkenswert an diesen beiden Gestalten ist Lionardo's Anwendung des klassischen Motivs antiker Gewandstatuen, welches die Gestalten in einen schweren Mantel so einhüllt, dass nur der notwendigste Spielraum für die Bewegung der Hände frei bleibt.

Trotz der Menge der Figuren in diesem Vordergrund wirkt die Komposition ruhig, weil der ganze Inhalt zu einer kompakten Gesamtform sich vereinigt. Die verschiedenen Teile sind alle durch ein Ineinandergreifen der Körper, durch eine abgewogene und natürliche Vermittlung der Gebärdensprache zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen.

Der von dem pyramidenförmigen Aufbau umschlossene Raum zwischen der Madonna und den drei Königen ist wie verzaubert. Die stille Andacht grosser Seelen wirkt vereinsamend und überirdisch. Die beiden wunderbaren Eckfiguren teilen diese Stimmung, und wie Schutzengel der Weisheit und der Kraft bewachen sie die heilige Gruppe. Bei Joseph ist der Bann schon etwas gebrochen, und wir empfinden dann mit der Schar der Umgebung alle Stufen der Ergriffenheit, des Erstaunens und der Neugierde, bis das Auge allmählich zum alltäglichen Leben im Hintergrunde hinübergeleitet wird.

Für diesen Hintergrund nimmt Lionardo nun eine zweite Ebene an, welche er zuerst durch eine Palme bezeichnet, die seitwärts hinter

dem einzigen Baume des Vordergrundes, einem Lorbeer, steht. Der perspektivische Verschwindungspunkt der Ebene liegt aber weit hinter der Palme in den entfernten Bergen. Die Richtung dieser Linie ist rechts durch das Dach einer hohen Hütte und den Umriss der Berge, links durch die Ecken einiger Terrassenstufen und die Pfeilerreihen unter einer hohen Freitreppe gegeben. Ein kühnes Motiv ist dann die Kreuzung dieser in die Tiefe führenden Linien durch die Treppe selbst. Dadurch wird man über die zu Grunde liegende Absicht getäuscht und eine absolute, scheinbar aus sich selbst entstandene Natürlichkeit in der Zusammenstellung von Architektur und Landschaft bewirkt. Das Ganze ist meisterhaft in Bezug auf räumliche Wirkung, wie auf perspektivische Durchbildung.

Auf der Treppe sitzen einige Soldaten, andere rufen sie unten in lebhaften Gebärden; vor ihnen steht eine Gruppe von Frauen, die mit ausgebreiteten Armen die gute Mär verkünden. Links durch den geborstenen Bogen des Pfeilerbaues eilen Reiter, die in Streit geraten sind. Nach dem von Lionardo beliebten Motiv bäumen die Rosse hoch auf, und ein Knecht kriecht zwischen ihren Hufen durch. Ebenfalls ganz entfernt von der Hauptszene und desshalb nicht, wie auf manchen Darstellungen der Anbetung, ein störender Faktor im Bilde, sind Ochsen und Esel in der Hütte im Hintergrunde untergebracht.

Das Ganze bildet einen äusserst belebten Hintergrund, und doch ist der Eindruck des Ueberfüllten auf das Weiseste vermieden. Die Einzelheiten sind nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sie tragen alle zum einheitlichen Eindruck der Gesamtkomposition bei. Die zu Grunde liegende, abgewogene Symmetrie ist durch die Menge scheinbarer Zufälligkeiten verborgen, so dass der erste Anblick des Bildes nur eine freie Auflockerung aller tektonischen Formen bietet. Der malerische Effekt dieses meisterhaften Spieles lösender und verbindender Kräfte ist zauberhaft in seiner Wirkung.

Die Darstellung umfasst die am meisten entgegengesetzten Richtungen. Sie ist auf strenger Grundlage aufgebaut, erscheint jedoch als ein völlig Unbedingtes. Sie bildet den Schluss einer bestimmten Kunstentwicklung und steht zugleich über jener Kunst. Sie gehört einer begrenzten Periode an, doch als Frei-Geschaffenes entstammt sie keiner Zeit. Die vollendete Zeichnung der einzelnen Figuren verrät ein eingehendes Studium des menschlichen Körpers, die Beseelung der Gestalten weist aber auf einen Geist hin, der über blosse Naturnachahmung weit erhaben war.

Akademische Klarheit der Komposition verbindet sich mit reichen,

malerischen Effekten; vollkommene Ruhe der Empfindung ist mit Fülle dramatischen Lebens vereint. Eine monumentale, plastische Darstellung, ist sie mit momentaner, seelischer Bewegung erfüllt. Aesthetisch ist sie sich selbst ein Gesetz, künstlerisch erscheint sie als eine letzte Einheit.

Wie wir durch die Analyse des Bildes gewahr werden, führt uns diese Darstellung in eine neue Welt ein. Versuchen wir, uns über das Neue Klarheit zu verschaffen.

Es ist vorher erwähnt, dass mit diesem Bilde die Darstellung der Anbetung der Könige zum ersten Male in der florentinischen Malerei auf den Hochaltar als einheitliches Bild gelangte. Das neue Format und das Wegfallen aller Predellenbilder bedingte eine neue, lineare Komposition und neue, malerische Wirkung.

Die Originalität der linearen Komposition besteht in der konzentrischen Beziehung der Assistenz-Figuren zu dem Mittelpunkt, der Madonna mit dem Kinde. Formal ist die Lösung durch den pyramidenförmigen Aufbau der Mittelgruppe erreicht. Diese pyramidenförmige Komposition ist ganz schematisch, an und für sich die Erfindung eines schematisierenden Geistes, doch in der Geschichte der florentinischen Malerei eine so grosse Neuerung und mit dem Wesen dieser linealen Kunst so eng verwachsen, dass dieselbe einen gewaltigen Umschwung in der Darstellungsweise hervorruft und über alle Tradition und daran hängenden Empfindungen Meister wurde.

Als Gegenstand des Hochaltarbildes musste die Darstellung ihre Ausdehnung nach der Breite aufgeben und die neugewonnene Höhe gewährte die Möglichkeit eines reichen Hintergrundes, welcher, getrennt von dem Vordergrund, als malerische Fortsetzung desselben erscheint. Durch diese malerische Verwertung des Hintergrundes und die Perspektivik desselben kommt zum ersten Male in der Darstellung der Anbetung eine Vertiefung des Raumes zu voller Wirkung. Mit der neuen Raumwirkung ist auch eine neue Wirkung des Lichtes verbunden, denn selbst in der braunen Untermalung gewinnen die vielen Gestalten und ihre Trachten erst durch die kräftigen Lichter und Schatten des wirksamen Lichtes im Freien die Macht des Daseins.

Als Darstellung für einen Hochaltar bestimmt, erforderte die Aufgabe nicht nur optisch, sondern auch psychisch eine neue Gestaltung. Auch dieser Forderung wusste Lionardo zu genügen. Der Komposition wohnt ein neuer Bewegungsinhalt inne. Die Anbetung erhebt sich von einer erzählenden Darstellung zu einer dramatisch-bewegten.

Das Momentane gelangt zu seinem Rechte. Der Beobachter wird selbst zur Andacht gezwungen, und der letzte Zweck des Altarbildes ist erreicht.

Bei dieser gewaltigen Schöpfung drängt sich uns zunächst die Frage auf: Wo hat Lionardo die Anregungen zu diesen Neuerungen geschöpft?

Den pyramidenförmigen Aufbau in der linearen Komposition möchten wir seinem eigenen Kunstsinn zuschreiben. Diese Form, welche sich als etwas Beabsichtigtes bei früheren Künstlern nur in ihren Anfängen nachweisen lässt, reizte die Phantasie Lionardo's von Anfang bis zum Ende seiner künstlerischen Tätigkeit, ganz besonders wie seine zahlreichen Handzeichnungen und seine ausgeführten Werke beweisen (Engel in Verrocchio's Taufe, Vierge aux Rochers, Mona Lisa, Anna Selbdritt, Figur des Christus im Abendmahl u. s. w.).

Die konzentrische Anordnung der die Madonna umgebenden Figuren zu der Hauptgruppe im Bilde ist dagegen schon lange in der italienischen Malerei ausgebildet gewesen, und zwar im Altarbilde selbst, von dem Lionardo dieselbe für seinen Fall übernahm. Besonders früh erscheint diese gegen den Mittelpunkt zu sich konzentrierende Kompositionsweise bei den Umbrern. Die Beantwortung der Frage, ob Lionardo hier Anregung geschöpft hat, mag dahin gestellt bleiben.

So gross der Umschwung in der Darstellung des Raumes und des Lichts ist, würde auch hier eine organische Entwicklung aus der früheren Kunst sich nachweisen lassen. Die Perspektivik der Florentiner war zu voller Reife durch Uccello und Pollajuolo gelangt. Von Donatello kann Lionardo die Anleitung zu dem von dem früheren Künstler zum Zwecke der Vertiefung häufig gebrauchten Treppenmotiv erhalten haben.

Wie wir allein bei dem Vorwurf der Anbetung (wie z. B. bei Roselli und Botticelli) gesehen haben, hat man angefangen, besondere Aufmerksamkeit der Wiedergabe des Raumes und der Landschaft zu widmen. Auf Wirkung der Luft ist Masaccio ausgegangen, und Verrocchio machte die Effekte des Lichts im Freien zu einem Hauptproblem seiner Forschung, wie die Verkündigung von seiner Hand (Nr. 1288) in den Uffizien beweist.

Einem so gewaltig konzentrierten Bewegungsinhalt begegnen wir nicht nur bei dem Vorwurf der Anbetung zum ersten Male, son-

dern überhaupt in der florentinischen Malerei. Der Genius knüpft aber an den Genius an, und auch hier ist auf einen Vorläufer Lionardo's hinzuweisen, wenn gleich nicht in der Malerei, so doch in der florentinischen Plastik. Die zuckende Bewegung der Gestalten, sowie die der Komposition Donatello's sind von Lionardo aufgenommen und in genialer Weise zu vollkommener, künstlerischer Gestaltung dadurch geführt worden, dass er in den einzelnen Figuren, wie in der ganzen Szene, ein dem Donatello unbekanntes Gleichgewicht schafft.

Die neue Beseelung des Inhaltes schöpft Lionardo aus der Tiefe seines Innern, die neue Behandlungsweise der Formen aus liebevoller Versenkung in das Studium der Natur und der Antike. Um die ungeahnten Schätze von Leben, Charakter und Schönheit, welches dieses Bild als die höchst mögliche Vollkommenheit in der Darstellung der Anbetung erscheinen lassen, zu wiederholen, bedürfte ein Anderer nicht bloss des Wissens und des Könnens, sondern auch der Empfindung eines Lionardo.

Dem Einfluss der bahnbrechenden Komposition Lionardo's entzieht sich kein Florentiner in der weiteren Darstellung der Anbetung. Zugleich hat jeder Künstler seine eigene Individualität bewahrt und eine neue Gestaltung des Vorwurfes beabsichtigt. Der Zweck, für den das Bild bestimmt war, trägt noch im Einzelnen dazu bei, um Verschiedenheit in der Darstellungsweise hervorzurufen. Im Folgenden wird es unsere Aufgabe sein, anzugeben, worin die nachfolgenden Darstellungen von der konzentrisch-pyramidenförmigen Komposition abweichen und worin sie sich berühren, ihren Zweck und Kunst-Charakter klarzulegen und festzustellen, in wie fern die Darstellung überhaupt eine weitere Entwickelung erfahren hat.

2. Filipepi Alessandro, genannt Sandro Botticelli (1446—1510).

Ein Bild, welches im Auftrage der Medici zum Zwecke der Verherrlichung ihrer Familie gemalt und der Kirche Santa Maria Novella in Florenz gestiftet wurde, ist die Anbetung der Könige von Botticelli, die sich jetzt (Nr. 1286) in den Uffizien befindet.

Das Datum der Entstehung erfahren wir aus den Urkunden nicht; es wird aber meistens angenommen, dass das Bild gleich nach der Pazzi-Verschwörung im Jahre 1478 ausgeführt wurde; es sollte ein Denkmal der Dankbarkeit für die glückliche Rettung Lorenzo's sein

und die Unterwerfung seiner Familie unter die göttliche Vorsehung verbildlichen.

Wir können die Verherrlichung der Medici von Benozzo's Fresken aus dem Jahre 1459 bis Filippino's Altarbild im Jahre 1496 verfolgen, und die Annahme, dass gerade diese Anbetung Botticelli's 1478 entstanden sein müsste, wäre eine stichhaltige, keineswegs aber notwendige Ansicht, wenn keine Thatsachen dagegen sprächen. Das Bild zeigt jedoch, wie wir bei der Analyse sehen werden, nicht nur Veränderungen im Style Botticelli's, welche den Höhepunkt seiner florentinischen Kunst-Entwicklung bezeichnen, sondern eine Komposition, und mehr als eine Gestalt, deren unmittelbares Vorbild in Lionardo's Anbetung der Könige zu finden ist.

Lionardo hat nun seine Untermalung spätestens im Frühjahr 1481 auf die Leinwand gebracht. Ende Oktober 1481 wurde Botticelli vom Papst Sixtus IV. nach Rom berufen. Während seines römischen Aufenthaltes geht eine Veränderung seines Styles vor sich, so dass die Datierung unseres Bildes unmöglich in seine späte Zeit fallen könnte. Dieser Umstand und der unverkennbare Einfluss von Lionardo's Anbetung lassen auf den Sommer 1481 als das einzig mögliche Entstehungsjahr des Bildes schliessen.

Die viereckige Tafel war entweder für einen kleinen Altar bestimmt, oder diente als Wandtafel in der Kirche. Mit der Apotheose der Medici war somit Stoff und Charakter des Bildes gegeben. Es sollte in erster Linie nicht Andachts-, sondern Historienbild sein, und als solches bezeichnet die Darstellung den Höhepunkt in der Entwicklung der florentinischen Malerei.

In den drei Königen erblicken wir Cosimo, Piero und Giovanni da Medici, während zwei ritterliche Gestalten des Gefolges Porträts des Lorenzo Magnifico und seines verstorbenen Bruders Giuliano wiedergeben. Ihre Begleiter stellen vermutlich Verwandte und Freunde der Familie dar. Das Problem, diese zahlreichen Porträtfiguren in einem knappen Raum darzustellen und bei aller Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit in der Wiedergabe der Natur sie doch alle der Bedeutung des dargestellten Augenblickes unterzuordnen, hat Botticelli mit meisterhaftem Geschick und tiefem, künstlerischem Verständnis gelöst.

Die Madonna sitzt auf einem erhöhten Felsen neben einer geborstenen Mauer. Die Gestalt ist schlank und zeigt jene Ueberlänge, welche in Botticelli's Idealgestalten öfters zu finden ist. Hinter ihr steht Joseph, den Kopf in die Hand gestützt. Mit gesenkten Augen

blicken Beide das segnende Kind auf Maria's Schosse an. Der Ausdruck des Gesichtes und die Stellung Josephs verkörpern eine Innigkeit der Empfindung, der wir bei dieser Figur seit Angelico nicht begegnet sind. Dem ersten, in Profilstellung knieenden König ist neben der Madonnengruppe eine erhöhte Stellung links zugewiesen. Der zweite König kniet direkt vor der Madonna, und ihm zur Seite auf dem unteren Plane ist auch der junge König. Die Begleiter bilden rechts und links zwei geschlossene Gruppen, welche mächtige in dreiviertel Profilstellung stehende Eckgestalten abschliessen. Diese Zuschauer mit den auf dem Rasen knieenden Königen ordnen sich derart, dass sie einen Halbkreis um die Madonna bilden, und zugleich geben zwei in die Kniee sinkende Gestalten rechts und die Figur des ersten Königs links die Linien einer Pyramide, welche ihren Abschluss in der erhöhten Madonnengruppe findet. Bei genauer Abwägung der einzelnen Teile gegen einander bleibt die Komposition doch frei von aller starren Symmetrie, und ein dem Auge gefälliges Auf- und Absteigen der Linien mildert die Strenge des architektonischen Aufbaues. Das plastische Hervortreten der Gestalten ist bewunderungswürdig, die Modellierung der Köpfe meisterhaft.

Wie sich hier deutlich erkennen lässt, hat Botticelli den Grundgedanken der Komposition Lionardo's übernommen; auffallend ist auch die Beeinflussung derselben in mehreren Gestalten, z. B. der rechten Eckfigur — ein Porträt Botticelli's selbst — deren Bewegungsmotiv beinahe eine genaue Wiederholung derselben Figur aus Lionardo's Anbetung ist. Die Handhabung der Gewandung im Ganzen zeigt eine ruhige Führung der Linie und eine klassische Vollendung, welche ein sorgfältiges Studium Lionardo's verraten. Die langen, geraden Falten sind charakteristisch verschieden von Sandro's für gewöhnlich geschwungener Faltengebung. In Anlehnung an Lionardo's Idealtracht tritt das Kleid zurück, das Gewand vor.

Die Anlage der landschaftlichen Staffage ist freier, malerischer als sonst bei Botticelli. Die ruinenhaften Arkaden, welche links in die Tiefe führen, erinnern an Lionardo's Hintergrund. Auch ist die Zeichnung des Pferdekopfes, der links über der Schulter des Lorenzo zu sehen ist, von Lionardo entlehnt. In seinen früheren Darstellungen hat Botticelli seine Pferde nach dem Vorbilde Donatello's gezeichnet, welches dieser von der Antike übernommen hatte, während er hier davon abweicht. Unterhalb der Augen tritt eine Verengung auf, die nach den Nüstern zu sich der Natur entsprechend wieder erweitert und dem Tiere ein ganz anderes Aussehen gegenüber den gedrungenen

Gestalten der vorhergehenden Darstellung verschafft. Diesen Lionardesken Typus behält dann Botticelli auf seinen späteren Bildern bei.

Ebenso auffallend wie die Anlehnung an Lionardo ist auch der Unterschied zwischen dieser Anbetung und Sandro's kurz vorher gemalten Darstellung der Szene.

Dort hatten wir noch das Naiv-Erzählende. Hier erreicht Botticelli trotz der Apotheose der Medici eine Weihe der Darstellung, wie sie ihm in demselben Grad nicht wieder gelingt. Dort war die Szene in zwei Pläne geteilt und bei aller Geschicklichkeit in der Komposition keine Einheit erzielt. Hier fällt die Hauptgruppe sogleich als mächtiges Hauptobjekt in die Augen, und die Begleiter, welche die Könige umgeben, sind nur Teile eines Ganzen. Die malerische Wirkung des Bildes ist eine andere, als sonst bei Botticelli. Der Hintergrund wird vereinfacht und Lichteffekte versucht. Das Kolorit ist warm, leuchtend und weicht erheblich von dem kühlen Farbenton ab, den Botticelli gewöhnlich erstrebte. Technisch genommen, ist dieses Bild in seinen feinen Schattierungen und in der Harmonie der Farben ein Zeugnis für die höchste Möglichkeit der Tempera-Malerei.

Nachdem ein Künstler die Vorzüge der pyramidenförmigen Komposition für den Vorwurf der Anbetung wahrgenommen hatte, gibt er sie, wie zu erwarten ist, nicht wieder auf, und in der Anbetung der Könige von Botticelli, welche sich (Nr. 3) in der Eremitage zu St. Petersburg befindet, wendet derselbe wiederum eine stark accentuierte Pyramide an.

Das Datum des Bildes ist unbekannt, dasselbe zeigt jedoch alle jene stylistischen Eigentümlichkeiten, die man, ohne sich Rechenschaft zu geben, gewöhnlich als «echt Botticelli» bezeichnet. Wiederum hat diese Darstellung noch nicht jene Uebertreibungen aufzuweisen, in die Botticelli in seiner Spät-Zeit verfiel. Die Sicherheit des künstlerischen Schaffens, welches den vollendeten Styl bezeichnet, gewann Botticelli in Rom, wo er bis 1484 weilte. Dieser Umstand und die noch starke Anlehnung in den Hauptzügen der Komposition an Lionardo's Anbetung führen zu der Annahme, dass diese Petersburger Anbetung Mitte der achtziger Jahre entstand.

Die Tafel war wahrscheinlich ein Hausandachtsbild, und in dem Gefolge der Könige erblicken wir mehrere Porträtfiguren; das Detaillierte in der Wiedergabe der einzelnen Figuren ist jedoch im Ganzen dem Allgemein-Charakteristischen gewichen. Wir gehen nicht weiter auf die Einzelheiten des linearen Aufbaues ein, heben aber die gestreckten Proportionen der Körper, die stark bewegten Gewänder, den

Fluss der Linien hervor, um klar darüber zu werden, worauf es Botticelli in dieser Darstellung ankommt. Um die Worte eines bekannten Kunst-Historikers zu zitieren: «Botticelli erscheint fast von der Idee geplagt, die unverkörperten Berührungs- und Bewegungswerte mitzuteilen.» Die vorwiegend nur ruhig plastische Wirkung des Medici-Bildes ist hier in einen Zug der Bewegung übersetzt. Bei einer genauen Vergleichung der beiden Kompositionen erscheint dies noch auffallender, da den Figuren in der Petersburger Anbetung ein freierer Platz im Raume zugewiesen ist und die Handlung im ganzen ruhiger wirkt. Die Erklärung liegt eben darin, dass das Auge hier stets gezwungen ist, einem Fluss in den Umrissen der Kompositionsfaktoren, in den Konturen der einzelnen Gestalten sowohl, wie im Faltenwurf der Gewänder zu folgen. Auf die musikalische Abwägung aller Teile und auf den Rythmus der Linie wird unsere Aufmerksamkeit im Einzelnen, wie im Ganzen, gelenkt. Botticelli gibt den Zweck der Darstellung als Andachts- oder Historienbild preis und widmet sich einem Problem, welches ihm selbst am Herzen liegt — der Harmonie der Linienführung.

3. Domenico Ghirlandajo (1449—1494).

In den Jahren 1486—1490 hat Ghirlandajo den Chor von Santa Maria Novella zu Florenz ausgeschmückt, und dort befindet sich auch eine Anbetung der Könige. Das Werk ist leider sehr verdorben, aber es bleibt uns genug davon übrig, um darin die abgewogene Konstruktion einer gereiften Kunst zu erkennen. Wir sehen die Madonna in der Mitte des Bildes ganz von vorn, sie neigt den Kopf etwas nach links und hält das Kind auf dem Knie. Ihre rechte Hand greift nach dem Geschenk, das der greise König überreicht. Links von ihr kniet der alte, ihm zur Seite der junge König. Rechts der andere mit gefalteten Händen. Joseph steht im Rücken der Madonna. Die Begleiter, teils knieend, teils stehend dargestellt, bilden in gedrungenen Reihen rechts und links mit einer Gruppe von Pferden zwei gleich grosse Massen.

In dieser klaren, wohlgeordneten Komposition bildet die Madonna mit den zwei knieenden Königen ein breites Dreieck; die übrigen, knieenden Figuren rechts und die Gruppe Pferde links dienen dazu, der Komposition Breite und Gleichgewicht zu verleihen.

Obgleich Ghirlandajo auf monumentale Wirkung ausging, unterliess er es nicht, doch noch eine Menge Einzelheiten anzubringen. Rechts

zeigt sich auf einem Berg ein Teil des Zuges, ganz kleine Figuren; links ein Jagdzug mit Reitern, Pagen und Hunden, darüber auf der Höhe die Verkündigung an die Hirten, und der grosse, triumphbogenartige Bau im Rücken der Madonna, auf dem ein Pfau thront, öffnet sich einer Fernsicht auf eine Stadt.

Diese Komposition zeigt Neuerungen im Style Ghirlandajo's, und obgleich nicht so deutlich wie in Botticelli's Mediceer-Bilde, tritt doch auch hier unleugbar die Beeinflussung durch Lionardo's Anbetung zu Tage.

Die Ziele der beiden Künstler waren, wie ihre Begabung, verschieden. Lionardo kam es darauf an, in einem engen Raum den grösstmöglichen Bewegungs- und Empfindungsinhalt zu konzentrieren; Ghirlandajo's nüchterner geschulter Geist gab aber der ruhigen, historischen Kompositionsweise den Vorzug. Dabei musste er den dekorativen Zweck des Werkes berücksichtigen, und die ausgedehnte Wandfläche zwang ihn, seine Komposition in die Breite zu ziehen. Er benutzte wohl Lionardo's inneren, pyramidenförmigen Aufbau, den Kreis der ihn umgebenden Figuren mit den gleichteiligen Massen auf jeder Seite, hat aber das Zusammengedrängte, das Feste auseinandergezogen, das kaum zu bezwingende Empfinden der Anbeter in gehaltene Besonnenheit verwandelt.

Wie Lionardo, stellt auch Ghirlandajo die Madonna freisitzend, den Knaben schräg auf dem linken Knie haltend, dar; der Kopf ist nach der Seite gewendet, die reizvolle Drehung des Körpers aber aufgegeben, da sie hier die berechnete Symmetrie des Ganzen stören würde. Er bemühte sich nicht, das Hauptmotiv dominieren zu lassen, sondern legte das Gewicht auf die Gesetzmässigkeit der Gruppenfügung im Ganzen.

Ein Vergleich der Anbetung mit den übrigen Fresken im Chor zeigt, dass in der Anbetung allein Ghirlandajo den Versuch gemacht hat, die Figuren konzentrisch um die Hauptfigur zu gruppieren. Wo er seine Hauptgruppe in die Mitte der Komposition setzt, wie bei «Zacharias im Tempel», vermeidet er die dadurch leicht entstehende Steifheit der Komposition durch die Anwendung mehrerer, rein linearer Gruppen, welche mit zunehmender Verkleinerung der Gestalten der Mitte zulaufen. Diese lockere Breite des Massenvortrags ist für das Quattrocento bezeichnend. In der Anbetung versucht Ghirlandajo, in soweit es für die Fläche bestimmte, streifenförmige Kompositionsweise erlaubt, eine Auflockerung der Steifheit auf andere Weise. Die Figuren treten im Raum vor und zurück und sind alle in konzent-

rische Beziehung zu der Hauptfigur gebracht, so dass eine bei Ghirlandajo ungewöhnliche Raumwirkung herrscht.

Obgleich Ghirlandajo besonderen Wert auf die Pracht der Ausschmückung legte, und der Vorwurf der Anbetung sich auch besonders zu diesem Zwecke eignete, ist eine Vereinfachung seiner anderen Fresken gegenüber in den Details und in der Architektur der Anbetung wahrzunehmen. Die Könige sind durch ihre Stellung und ihre Andacht, nicht durch äussere Zeichen ihrer Würde gekennzeichnet.

Auffallend ist die Anlehnung an Lionardo's Anbetung in mehreren Figuren, z. B. in der Stellung des jungen Königs, der sich auf ein Knie niederlässt, in der des Jünglings rechts von ihm, der an die Figur des jungen Mädchens links von der Madonna erinnert und in der rechten Eckfigur.

Die innere Belebung der Gestalten ist eine grössere, als wir es bei Ghirlandajo gewöhnt sind. Ein bedeutend dramatischer Inhalt ist überhaupt bei ihm nicht zu finden, aber trotz seines verhältnismässig geringen Gefühls für geistige und materielle Signifikanz erreicht er unter dem Einfluss Lionardo's in dieser Anbetung eine Höhe der Darstellung, welche sich nicht bloss durch Geschicklichkeit im Gebrauch der Kompositionsfaktoren und durch Formfertigkeit in der Wiedergabe des Einzelnen, sondern auch durch innere Beseelung der Gestalten auszeichnet. Gleichzeitig mit den Fresken in Santa Maria Novella führte Ghirlandajo zwei Altarbilder aus, welche die Anbetung der Könige zum Gegenstand haben. Das erste trägt das Datum 1487 und befindet sich unter Nr. 1295 in den Uffizien zu Florenz. Dies ist das vierte und letzte Rundbild, welches wir unter den Darstellungen der Anbetung unter den Florentinern treffen. Dello Delli, unbekümmert um das Format, gebrauchte eine isokephale, Fra Filippo erstrebte eine spirale Komposition. Botticelli löste das Problem durch eine erhöhte, zentrale Stellung der Madonna und des sie umgebenden Kreises und füllte dabei den übrigen Raum durch eine zweite, von der Hauptszene völlig getrennte Reihe von Figuren im ersten Plane und durch landschaftliche Staffage aus. Ghirlandajo, wie wir glauben, auch hier von Lionardo beeinflusst, rückt die Madonna mit dem Kinde in den Vordergrund, macht sie zum Haupt-Objekt und ordnet die Könige im weiten Kreis um sie herum. Damit entspricht die Komposition allen Forderungen des Tondos.

Diese Rundbilder zeigen alle einen im gewissen Sinne gemeinsamen Charakter, da ein fröhlicher Realismus sie beherrscht. Als Hausandachtsbilder für nahe Betrachtungen geschaffen, ist die Aus-

führung der Einzelheiten mit grosser Sorgfalt durchgeführt. Das Viele und das Anziehende wirkt anmutig und unterhaltend. Das Bild soll nicht nur zur Andacht mahnen, es soll auch einen tröstlichen sonnigen Eindruck im Hause verbreiten. In dieser Darstellung ist der Knabe ein kleiner Schelm, der es mit seinem Segnen nicht all zu ernst nimmt. Joseph, der links von der Madonna sitzt, blickt mit sanftem Lächeln nach Mutter und Kind. Die Könige sind in festlichem Gewande, und trefflich verteilte Gruppen junger Ritter in glänzender Rüstung wohnen teilnahmsvoll dem Ereignis bei. Die künstlerische Gestaltung der Figuren ist Ghirlandajo hier besonders gelungen. Durch feinere Licht- und Schattenwirkung besitzen sie eine erhöhte Körperlichkeit.

Die bildliche Wiedergabe des Pferdes hat Ghirlandajo stets Schwierigkeiten bereitet, aber was er in der Darstellung der Bewegung desselben leisten konnte, zeigt in direkter Anlehnung an Lionardo der kleine Reiterzug rechts, und zwei grössere Pferdeköpfe links von dem Lionardo'schen Typus sind mit ungewöhnlicher Plastik herausgearbeitet.

Die Farbengebung des Bildes ist harmonisch. Ein Grad von Feingefühl, wie wir ihm bei diesem Künstler verhältnismässig selten begegnen, verleiht dem Gemälde besonderen Reiz.

Das zweite Altarbild wurde im folgenden Jahre 1488 für die Kapella dell' Ospizio degli Innocenti zu Florenz gemalt. Der Auftrag ging, wie bei Lionardo, dahin, ein Hochaltarbild anzufertigen. Da dasselbe aber in der Kapella aufgestellt werden sollte, in der die Waisen sich zur Andacht versammelten, werden hier Madonna und Kind nicht nur von den drei Königen, sondern auch von den Schutzheiligen des Hospitals und von zwei Kindern angebetet.

Die Madonna, eine jugendliche Figur von grosser Anmut, sitzt auf Marmorstufen in der Mitte des Bildes, und vor ihr knieen zwei Könige in reich geschmückten Gewändern. Sie bildet die Spitze einer Pyramide, deren Basis die knieenden Figuren der beiden Johannes ausfüllen. Diese führen dem Christuskinde zwei Kinder entgegen, die mit Heiligenschein und Wundmalen dargestellt sind und an den Mord zu Bethlehem erinnern sollen. Joseph steht, auf seinen Stab gelehnt, rechts von der Madonna und ihm zur Seite einige Begleiter der Könige; diesen Figuren entsprechen auf der linken Seite der junge König mit seinem Gefolge. Die Köpfe aller liegen mit dem der Madonna in einer Linie, so dass Ghirlandajo hier zugleich eine isokephale und eine pyramidenförmige Komposition anwendet. Den Figuren mangelt es nicht an Naturwahrheit, sie sind würdig und harmonisch darge-

stellt, die fliessende Leichtigkeit der Zeichnung zeugt von einer ausgereiften künstlerischen Thätigkeit, aber die Gestaltungskraft des Malers reichte doch nicht aus, um ein gewisses Schematisches in den Bewegungen und in dem Ausdruck zu vermeiden.

Die klare Gliederung des Raumes durch exakte Linienführung setzt sich in der Architektur und in der Landschaft fort. Hinter der Madonna erheben sich die fein verzierten Renaissance-Pilaster einer viereckigen Hütte mit Strohdach, über demselben schweben auf einer kleinen Wolkenunterlage gruppiert einige singende Engel, welche ein aufgerolltes Pergament mit der Aufschrift «Gloria in Excelsis» in den Händen halten. Auf einem grossen Bogen rechts ist das Entstehungsjahr des Bildes verzeichnet. Darunter sieht man auf einem Hügel die Hirten, denen die Geburt des Herrn verkündet wird. Links von der Hütte wird man eine Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes gewahr. Für den dramatischen Missklang, den diese Darstellung in die ruhige Szene der Anbetung bringt, müssen wir Ghirlandajo's Auftraggeber verantwortlich machen. Vielleicht haben wir auch den Besteller des Bildes in den prächtig gekleideten Florentinern zu erblicken, welche in der Anbetung mitfigurieren, jedenfalls lässt sich Ghirlandajo die Gelegenheit nicht entgehen, sich selbst mit seinem Schwager Mainardi hier die Ehre eines Porträts zu sichern. Ebenso kann man mit Recht die Ueberfülle an Details seinem eigenen Geschmacke zuschreiben. Nirgends ruht das Auge auf einer stillen Fläche. Trotz der Klarheit der Komposition haben wir schliesslich — durch die viele Ablenkung im Bilde von Teil zu Teil — die auf das Kind hinweisende Gebärde des knieenden Täufers nötig, um unsere Aufmerksamkeit auf die Hauptgruppe zu konzentrieren.

Wie wir durch diese Analyse des Bildes sehen, benutzt Ghirlandajo auch hier Lionardo's pyramidenförmige Kompositionsweise, und einzelne Figuren, wie z. B. der sinnende Greis links erinnern weiter an dessen Anbetung. Der Kunst-Charakter der Darstellung weicht aber erheblich von derselben ab. Bezeichnend ist das farbenfreudige, aber harte Kolorit des Bildes. Die lineare Perspektive ist gut, die Wirkung der Luft auf die Ferne aber kaum versucht. Diese glänzende, aber schwere Farbe erinnert an die flandrischen Gemälde derselben Zeit.[1] Aehnlichen Figuren, wie die zwei Hirten, welche über der Mauer der Hütte im Rücken der Madonna dem Vorgange folgen, begegnen wir schon bei Rogier von der Weyden, und der Fernblick auf Fluss und Stadt mit

[1] Siehe auch Cicerone, S. 639 d.

gothischen Türmen könnte ebenfalls von ihm herrühren. Zweifellos haben alt-flandrische Einflüsse auf Ghirlandajo gewirkt, und trotz der schön geordneten Komposition beeinträchtigt, wie bei den nordischen Bildern desselben Inhaltes, die Ueberfülle der Details und das Augenfällige die Einheit der Szene.

4. Filippino Lippi (1459—1504).

Die Rückseite des Bildes Nr. 1257 in den Uffizien trägt die Aufschrift: «Filippus me pinsit de Lipis Florentinus addi 29 di Marzo 1496». Sechzehn Jahre hatten die Mönche von San Donato in San Scopeto gewartet und gehofft, dass Lionardo seine begonnene Anbetung der Könige vollenden würde, dann gaben sie im Jahre 1496 Filippino Lippi den Auftrag, ein neues Bild für ihren Hochaltar anzufertigen. Er wählte, vielleicht auf Wunsch der Mönche, denselben Vorwurf unter zu Grundelegung der Komposition Lionardo's für die Anbetung der Könige.[1]

In beiden Fällen tritt ein inneres Dreieck hervor, das durch die Madonna und zwei Könige gebildet und von einem Figurenkranz, der es wie eine Folie einrahmt, umschlossen wird. Hinter diesen zu einem Ganzen zusammengefassten, vorderen Figuren sieht man einen bewegten Hintergrund auf einer zweiten Ebene. Die Madonna mit dem Kinde nimmt wohl die zentrale Stellung ein, die Gruppe kann aber nicht allein für sich wirken, denn in unmittelbarer Nähe hinter ihr steht Joseph, auf seinen Stab gelehnt. Die Harmonie der Linien wird zuerst durch die erhöhte Stellung und Grösse dieser Figur beeinträchtigt. Ferner behält Filippino die architektonische Einrahmung der die Madonna umgebenden Figuren mit den beiden Eckgestalten bei, einen beunruhigenden Effekt ruft er aber hervor, indem er die linke Randfigur gegenüber der Rechtsstehenden knieen lässt. Dann ist auch der geschlossene Umriss des oberen Halbkreises auf der rechten Seite durch zwei an der geborstenen Mauer angelehnten Gestalten verdorben, da der Blick in unangenehmer Weise von dem Halbkreis auf sie in die Höhe springen muss. Wegen dieser Figuren bekommt die rechte Seite starkes Uebergewicht, und bei der strengen Unterlage wirkt diese ungleiche Massenverteilung störend.

Auch Licht und Schatten stehen nicht in genügendem, malerischen Zusammenhang. Die Farben sind unharmonisch verteilt, so trägt

[1] Siehe Crowe und Cavalcaselle ed. C. Monnier 1896, Vol. VII, p. 55. Vasari ed. Sansoni, tomo IV, p. 27.

zum Beispiel der grellgelbe Mantel des Joseph die Hauptfarbe des Bildes, so dass das Auge, dadurch gestört, unwillkürlich die Madonnengruppe verlassen muss und auf ihm haften bleibt.

Bei Lionardo herrscht ein vollkommenes Gleichgewicht im ganzen Bilde, durch Linienführung, Massenverteilung und Lichtwirkung herbeigeführt, und dies Alles ist der Bedeutung des dargestellten Augenblickes untergeordnet. Bei Filippino ist die Komposition im Ganzen ähnlich, jedoch herrscht das Unruhige, das Unsichere vor; die Linienführung ist stets durchbrochen, und die zu Grunde liegenden, geometrischen Formen sind nicht vollkommen durchgebildet.

Wie Filippino hier von dem gesetzmässig tektonischen Bau abweicht, so greift er auch in seiner porträtmässigen Behandlung der einzelnen Gestalten auf eine niedrigere Entwicklungsstufe der Kunst zurück. In den Anbetern selbst erblicken wir Mitglieder der Medicifamilie. Diese Porträtfiguren sind mit treffender Charakteristik dargestellt. Die Gewandung ist wulstig und eckig, und bauschige Draperieen drängen sich dem Beschauer auf. In der Absicht, alles gleichmässig mit Leben auszufüllen, liess Filippino keine durchgehende Falte oder ruhige Fläche zur Geltung kommen.

Der naiv-schöne Kopf eines jungen Pagen, welcher die Krone vom Haupte des dritten Königs nimmt, wie auch die Lieblichkeit der Madonna zeigen den zarten Pinsel, der noch im stande ist, einen gewissen, sentimentalen Reiz hervorzurufen. Die Gesichter des übrigen Gefolges sind aber bereits von jener Hässlichkeit der Züge, jener Uebertreibung im Ausdruck und Gebärden, welche Filippino's spätere Fresken in Santa Maria Novella beeinträchtigen.

Des Malers weiches Temperament, das in der Wiedergabe des Zierlich-Feinen Anziehendes schaffen konnte, wurde unruhig und maniriert in dem Bestreben, eine grössere Scene dramatisch belebt darzustellen. In dieser Periode seines Schaffens scheint bei ihm eine schlichte, ernste Durchführung der Komposition im Ganzen unmöglich, und trotz der klaren, von Lionardo entlehnten Unterlage wirkt das Bild unruhig und wirr. Die Einzelheiten sind der Hauptwirkung nicht untergeordnet. Man sieht wohl, dass die die Madonna umgebenden Figuren lebhaften Anteil an der Handlung nehmen, fühlt aber nicht die innere Notwendigkeit, welche sie dazu zwingt; in anderen Worten, es fehlt den Gestalten an geistiger Signifikanz.

Wenn schon der Vordergrund mit seinen vielen, unruhigen Figuren und Details geeignet ist, die Aufmerksamkeit von der eigentlichen Anbetung abzulenken, so trifft das um so mehr für den Hinter-

grund zu, indem das Gefolge aus drei verschiedenen Richtungen einer an Abwechselungen reichen Landschaft herannaht. Auf einem hohen Felsen rechts blicken die drei Könige nach dem Leitstern am Himmel, der über dem Strohdach des ruinenhaften Aufbaues hinter der Madonna steht. Eine kleine Stadt liegt am Bergabhang, und zierliche Bäume sind an den Wegen zerstreut. Dieser Hintergrund ist ganz nach dem alten, Vorlionardo'schen Schema angelegt. Bei vieler Bewegung im Kleinen fehlen grosse, durchführende Linien, welche in die Tiefe leiten, so dass dem Vordergrund kein besonderes Relief zu Teil wird.

Deutlich geht bei dieser Darstellung aus dem Ganzen wie aus dem Einzelnen hervor, dass, obgleich Alles, mit Ausnahme des Hintergrundes, auf dem einmal gefundenen System beruht, Filippino doch die Feinheiten des Lionardo'schen Gedankens verkümmert und verwischt hat. Das Feierlich Symmetrische ist in dem Bestreben, das Dramatischbewegte darzustellen, verloren gegangen. Die innere Beseelung der Gestalten ist in äussere Beweglichkeit der Formen ausgeartet. Die malerischen Effekte der Untermalung versucht Filippino überhaupt nicht, so dass uns in dieser Anbetung keine Entwicklung nach einem bestimmten Ziel vorliegt, sondern ein Rückschritt zu verzeichnen ist.

FÜNFTER ABSCHNITT.

SEITENZWEIGE DES LIONARDO'SCHEN STAMMES.

1. Filipepi Alessandro, genannt Sandro Botticelli (1446—1510).

Die übrigen Darstellungen der Anbetung der Könige, welche der florentinischen Kunst des Quattrocento entstammen, liefern einen weiteren Beweis der pyramidenförmigen Kompositionsweise und zeigen zugleich, wie ein Schema, welches bei den grossen Meistern im Verborgenen wirkt, unter den Händen minder begabter Künstler zum sichtbaren Gerippe wird und allmählich seine Bedeutung einbüsst.

Für das Uebergangsstadium wichtig ist ein Werk von der Hand des erfahrenen Botticelli; bevor wir aber auf dieses Bild eingehen, wollen wir erwähnen, dass auch in der Geburt Christi (Nr. 1304 der National-Gallerie zu London), welche das Datum 1500 trägt, Botticelli die heiligen drei Könige dargestellt hat. Da die kleine in sich geschlossene Gruppe jedoch nur einen Faktor der ganzen, aus mehreren Teilen bestehenden Komposition bildet, gehen wir nicht weiter auf diese Darstellung ein, sondern wenden unsere Aufmerksamkeit gleich der grossen, in den Uffizien unter Nr. 3436 kürzlich aufgestellten Anbetung zu.

Die lange Tafel enthält eine grosse Anzahl von Figuren. Sie wurde nur in Untermalung von Botticelli ausgeführt — wahrschein-

lich kurz vor seinem Tode — und von einem untergeordneten Künstler des siebzehnten Jahrhunderts übermalt, so dass der Zustand des Bildes heute wenig erfreulich ist. Komposition, Auffassung und Zeichnung sind jedoch ganz im Charakter Botticelli's und lassen an seiner Urheberschaft nicht zweifeln.

Die Madonna sitzt vor einer Felsennische; Joseph, über seinem Stab gebeugt, steht ihr zur Seite. Der auf den Knieen sich nähernde König führt das Füsschen des segnenden Kindes an die Lippen, fünf andere Gestalten knieen gleichfalls im Vordergrunde und bilden mit der Madonnengruppe eine zentrale, pyramidenförmige Komposition. Diese Anbeter sind aber ohne irgend ein äusseres Zeichen ihrer Würde, in ihrer Ergebenheit von einer die Aussenwelt gänzlich vergessenden Hingabe erfüllt. Nach beiden Seiten reiht sich an diese Hauptgruppe eine Menge stehender Gestalten an, die teils in Verehrung sich dem Kinde nähern, teils in Jubel über den eben genossenen Anblick die Hände zum Himmel erheben. Die Typen entfernen sich fast sämtlich vom rein Individuellen, die Kostüme sind vorwiegend ideal. Von weiter Ferne naht durch hohe Felsen hindurch das zahlreiche Gefolge der drei Könige.

Der Einfluss Lionardo's macht sich hier nicht nur in der konzentrischen Komposition, sondern auch in den lebhaft dargestellten Pferden geltend. Botticelli's Gefühl für den Fluss der Bewegung hatte sich aber mit den Jahren gesteigert, bis er zuletzt auch bei dem ruhigen Vorwurf der Anbetung das Hauptgewicht auf ihn legte, und hier ging er in der Wiedergabe desselben noch einen Schritt weiter, als auf der Petersburger Tafel. Dort gibt er bei aller Lebhaftigkeit der Linien doch eine vereinfachte, verhältnismässig ruhige Gesamtkomposition. Hier fühlt man die Bewegung nicht nur der einzelnen Gestalten, sondern auch der Massen. Die Körper biegen und winden sich in überschäumendem Gefühl, bis der Ausdruck ihres Empfindens in zu schwunghafte Handlung übersetzt zu sein scheint. Selbst die Bewegung der bewegungslosen Körper empfindet der Beschauer, so dass man zu der Aussage wohl berechtigt ist, dass in diesem Werke der höchst-mögliche Bewegungsinhalt der Szene der Anbetung der Könige extrahiert und dargestellt wird.

2. Fra Bartolommeo (1475—1517).

Der Anklang an Lionardo's Anbetung ist augenfällig in einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung — wahrscheinlich eine Vorstudie zu

einem Hochaltarbild — von der Hand Fra Bartolommeo's, die sich in den Uffizien befindet.[1]

Die Veränderungen, welche Bartolommeo mit der Lionardo'schen Komposition vornimmt, sind für seinen Styl bezeichnend. Madonna und Kind gibt er als zentrale, isolierte Gruppe, rückt sie aber in Profilstellung und um ihnen eine erhöhte Stellung verschaffen zu können, gebraucht er die mehrfach von ihm angewandte Treppe, indem er vom Vordergrund aus einige Stufen zum zweiten Plane hinaufführen lässt, wo die Szene der Anbetung sich abspielt.

Bartolommeo wusste die Tiefenwirkung der Lionardo'schen Komposition zu würdigen, und um sie auch bei dieser Neuerung zu bewahren, rückt er den einen Teil der die Madonna umgebenden Figuren an den vorderen Rand, wo sie im ersten Plane stehen, und den Rücken dem Beschauer zugewendet, ihre Aufmerksamkeit der Haupthandlung schenken. Hinter der Madonnengruppe lässt Bartolommeo dann den Blick ins Freie hinausschweifen, wo er in einer weiten Landschaft, wie auch Lionardo, Reiter mit aufbäumenden Pferden darstellt.

Von Lionardo's Anbetung entlehnt ist die Stellung des ersten Königs, der vor dem heiligen Kind das Haupt tief bis zur Erde neigt; ebenso ergeben sich die Stellungen einiger Figuren des Vordergrundes als Wiederholungen von Motiven Lionardo's, wie auch die Handhabung der Gewandung auf ihn zurückzuführen ist. Die Typen wirken anziehend und natürlich, da die Gestalten nicht wie bei dem späteren Bartolommeo in's übertrieben Grosse gesteigert sind. Grazie der einzelnen Figuren, kräftige Bewegung der Gruppen, ernste Empfindung aller Beteiligten vereinigen sich in dieser auf eine gewisse Monumentalität ausgehenden Darstellung zum eindrucksvollen Ganzen.

3. Fra Paolina (1490—1547).

Bei Bartolommeo's Gehilfen herrscht nicht nur das strenge pyramidenförmige Prinzip der Komposition vor, sondern es wirkt schon als leerer, architektonischer Bau. Seine Anbetung der Könige in San Domenico zu Pistoia[2] zeigt die Madonna erhöht in der Mitte, die Könige zu beiden Seiten geometrisch geordnet. Stellung und Gebärden sind maniriert und unwahr.

---

[1] Ein Gemälde nach derselben, wahrscheinlich von Bacchiacca ausgeführt, ist im Besitze des Signor B. Crespi, Milano.

[2] Eine Skizze zu derselben befindet sich in den Uffizien 169, Nr. 806.

4. Giov. Ant. Sogliani (1492—1544).

Wie schnell man jetzt von der Lionardo'schen Auffassung abkam, zeigt weiter das Altarbild mit der Andetung der Könige von Sogliani in San Domenico zu Fiesole, in welchem der Künstler nicht mehr bestrebt ist, den geistigen Inhalt der Szene zu extrahieren, sondern den Wert auf Form, Pose und Draperien legt.

Die Madonna sitzt auf erhöhter Felsenstufe. Die Pyramide der Komposition wird durch ihre Stellung, die Figur des knieenden Königs und eines ihm gegenüber knieenden Pagen bewahrt. Die beiden anderen Könige rechts und links halten ihre Geschenke in den Händen, und ihnen zur Seite reiht sich das stehende Gefolge an.

Bei der harmonischen Farbengebung und gefälligen Formauffassung des Bildes ist doch der seelische Inhalt der Szene, ebenso wie der Bewegungsreichtum durch glatte Schulregeln verloren gegangen.

5. Jacopo Carrucci genannt Pontormo (1494—1557).

In der Darstellung der Anbetung hat Pontormo (Nr. 379 Gallerie Pitti) ganz vergessen, was einfache Gebärden und natürliche Bewegungen sind. Bei einem Festhalten an dem pyramidenförmigen Aufbau der Hauptfiguren wird das Gewicht allein auf harmonische Zusammenstimmung der Farbentöne gelegt. Den übertriebenen Bewegungen der vielen Teilnehmer fehlt es an jeder inneren Notwendigkeit. Die Könige mit ihrem Gefolge dienen nur als Anlass für eine figurenreiche Komposition, in der die Nutzlosigkeit der Handlung dem feierlichen Vorgange seine ganze Würde nimmt.

6. Andrea Vannucchi genannt Andrea del Sarto (1486—1531).

An den zuletzt geschilderten Darstellungen haben wir sehen müssen, wie die Darstellung des reizvollen, alten Stoffes eine Einbusse ihres künstlerischen Wertes erleidet. Zum Schlusse aber möchten wir kurz eine Darstellung betrachten, welche in innerem Zusammenhang mit unserem Thema steht, Andrea del Sarto's Fresko in der Santissima Annunziata zu Florenz (ca. 1510 ausgeführt), auf der der Zug der Könige, nicht aber die Szene der Anbetung selbst gegeben ist.

Andrea führt uns ein anderes Geschlecht von Menschen vor Augen. Wir sehen nicht mehr die Andacht heiliger Pilger, oder die novellistische Wiedergabe des alltäglichen Lebens. Er malt nicht die Hast

der Reise, das wechselvolle Abenteuer, noch die natürlich belebte Szene der die Madonna umgebenden Anbeter, sondern einen imposanten Aufzug mit beherrschendem Gefühl für das Feierliche und das Grossartige. Diese Könige empfinden keine geistige Erregung, sie scheinen aber in ihrer wonnigen Lebensfülle aus einem Lande gekommen zu sein, wo der Lenz und die Freude ewig herrschen.

Die einzigen Figuren des Zuges in Vorderansicht, nahen sie als glückliche Heerführer im vollen Bewusstsein ihrer Würde. Unter ihnen begrüssen wir zum ersten Male in der florentinischen Malerei den Mohren. Bemerkenswert ist es, dass ihr Reiseziel nicht mehr als bescheidene Hütte mit Strohdach, sondern als Prachtgebäude mit Loggia gedacht ist. Nur das Bedeutende soll zur Geltung kommen, das Detaillierte wird vermieden. Aus dem Figurenbilde im florentiner Sinne entsteht eine grosse Szene, in der der breite Himmel, die mächtige Architektur, die hohen Bäume auch den Eindruck kraftvoller Schönheit hervorrufen.

Das Interesse an der Darstellung der blossen Wirklichkeit ist ebenso wie das detaillierte Studium der Natur und der Antike verschwunden. Das Bestreben, die heilige Legende zu schildern, wird aufgegeben. Andrea schafft neue, auf Monumentalität der Erscheinung gerichtete Typen, legt den Nachdruck auf räumliche Anordnung und die formalen Werte der Komposition, geht auf neue, malerische Wirkungen aus und strebt vor allem nach einem harmonischen Zusammenklang sanfter Farbentöne. Durch diese Neuerungen verleiht er dem alten Stoffe neues Leben und eröffnet uns einen hoffnungsvollen Ausblick in's sechzehnte Jahrhundert.

ZWEITER TEIL.

DIE MOTIVE UND IHRE ENTWICKLUNG.

ERSTER ABSCHNITT.

DIE FÜNF HAUPTPERSONEN MIT JOSEPH.

Dem zweiten Teile dieser Arbeit, in dem wir eine Betrachtung der handelnden Personen und mitwirkenden Gegenstände folgen lassen, liegt eine Einteilung in drei Perioden, die sich in der Arbeit ergeben haben, zu Grunde: die früh-christliche, die byzantinisch-romanische und die toskanische, bis Ende des Quattrocento.

1. Das Christuskind.

Der überwiegende Teil der kirchlichen Autoren spricht sich dahin aus, dass Christus von den Magiern als dreizehntägiges Kind angebetet wurde.[1]

Demgemäss wird er auf den alt-christlichen Sarkophagen als Säugling dargestellt, und zwar entweder in einer Krippe, oder einem wiegenartigen Korbe liegend, oder als Wickelkind in den Armen der Mutter.

Die Christen der Frühzeit verlangten aber eine Darstellung, die das Christuskind als Welt-Heiland brachte, und deshalb sahen sich die Künstler genötigt, Christus in feierlicher Weise in die Handlung der Anbetung eingreifen zu lassen und stellten ihn als etwa zwei-

[1] S. Augustinus (Op. 5, 916 ff. ed. Maurin) führt unter Anderem an: «Dominus ergo noster Jesus Christus ante dies tredicim natus, a magis hodie traditur adoratus.» Die Zahl jener, die dem Kinde ein zweijähriges Alter beilegen, ist gering: S. Eusebius. chron. E. Trombelli Mar. St. Vita 3, 465.

jähriges, segnendes Kind dar. So sitzt es auf den Gemälden der Katakomben, in eine Tunika gekleidet, auf dem Schosse der Mutter; ebenso auf den Reliefdarstellungen der Sarkophage. Im Anschluss an die Antike ist das Kind bisweilen auch nackt.

Die zweite Epoche gibt Christus, von einem Heiligenschein umgeben, als zwei- bis achtjähriges, segnendes Kind, auf einem Throne oder dem Schosse Maria sitzend, wieder.

Giotto verharrt noch bei der altgeheiligten, mittelalterlichen Ueberlieferung und stellt das Kind in dicken Windeln und mit einem Mantel über den Schultern dar. Hier allein bleibt es in der toskanischen Malerei bewegungslos. Mit dem Fortschreiten der Kunst auf naturalistischem Wege weicht die feierliche Darstellungsweise einer naiv-kindlichen Auffassung. Mit der Idee der göttlichen Erhabenheit hing die völlige Bekleidung des Kindes zusammen. Bei Taddeo Gaddi ist es zuerst auf einer florentinischen Anbetung mit nacktem Oberkörper dargestellt, dann wagt man es mit zunehmender Intimität der Auffassung wiederzugeben, bis es schliesslich bei Dello Delli völlig unbekleidet ist. Bei Taddeo beginnt ebenfalls die Lebendigkeit des Knaben, welche die späteren Darstellungen immer mehr zur Anschauung bringen. Bald streckt das Kind den Fuss zur Entgegennahme des Kusses vor, bald erhebt es staunend die linke Hand, oder legt segnend die Rechte auf den Kopf des Königs, dann greift es nach der Hand der Mutter, langt nach Geschenken, oder nimmt das Goldopfer entgegen, bis es sich in seiner Lebhaftigkeit aus den Armen der Maria befreit und auf der Darstellung der Anbetung von Fra Paolina (Pistoia) segnend neben der Madonna steht.

2. Maria.

Maria ist zuerst nur die erhabene Mutter. Mit roter Tunika und gewöhnlich mit blauem Mantel angethan, sitzt sie auf einem thronartigen Stuhl. Die von den römischen Künstlern gewählte Kleidung wird als Idealtracht in allen späteren Zeiten beibehalten.

Auf den byzantinischen Mosaiken wird sie zur thronenden Himmelskönigin mit dem Heiligenschein. Hier allein erteilt sie den Segen.

Im Anschluss an die Darstellung der Geburt wird in einigen Missalen Maria auch auf dem Boden vor einer Höhle sitzend, wiedergegeben.

Erst in der dritten Epoche wird Maria als jugendliche Heilige dargestellt. Auf den späteren Darstellungen wird ihre Göttlichkeit nur

durch einen Reifen um das Haupt angedeutet. Das rein Menschliche, innig Poesievolle im Verhältnis von Mutter und Kind beherrscht im Anschluss an die florentinischen Madonnendarstellungen auch allmählich die Darstellung der Maria in der Szene der Anbetung der Könige.

3. Joseph.

«Und sie kamen eilend und fanden beide: Maria und Joseph», so berichtet Lukas (Kap. 12 Vers 16) von den anbetenden Hirten.

Auf den ältesten Darstellungen der Szene der Geburt ist Joseph zugegen, und so hat es sich dann von selbst ergeben, dass er bei cyklischen Darstellungen des Lebens Christi auch der Anbetung beiwohnte.

So finden wir ihn denn auf allen Relief-Darstellungen der altchristlichen Sarkophage als bärtigen, mit einem Mantel bekleideten Greis. Er steht teilnahmslos hinter der Maria. Die byzantinische Kunst erteilt ihm den Heiligenschein, wodurch er etwas mehr zur Geltung kommt. Er erhält, wie die Madonna, als Gewand römische Tunika und Mantel, und diese Idealtracht lässt ihm auch die spätere Kunst.

In der toskanischen Malerei ist er mit einer Ausnahme (Unter-Kirche, Assisi) bei der Anbetung zugegen. Bei Giotto und seiner Schule teilnahmslos, dann in der Uebergangszeit sieht man ihn bisweilen den ersten König begrüssen, oder er nimmt die dem Kinde dargebrachten Geschenke in Empfang. Meistens steht er aber auf seinen Stock gelehnt etwas im Hintergrunde der Maria zur Seite.

4. Die drei Anbetenden.

a) Zahl, Heimat, Namen und Stammesangehörigkeit.

Das Evangelium gibt uns keinen Bericht über die Anzahl der Weisen. Aus dem dreifachen Geschenk schliesst die Kirche auf die Dreizahl, auch die früheste, kirchliche Erwähnung setzt die Zahl der Magier auf drei fest.[1]

Die Kunstwerke schliessen sich diesen Angaben an und stellen fast ausschliesslich drei Anbeter dar. Als Ausnahmen sind hier zwei

---

[1] S. Leo. M. (gest. 461) Serm. op. p. 29 cl. l. p. 32 cl. l. p. 34 ff. edt. Venet. 1748. Auch Haymo (gest. 853) homil. p. 169 edt. Colon. 1534. «Nescitur, quot fuerunt numero. Tamen tota Ecclesia reputat tres fuisse viros sapientissimos.»



Darstellungen der Katakomben anzuführen.[1] Matthäus berichtet (Kap. 2 Vers 1), dass die Magier aus «dem Morgenlande» stammten, die Kirchenväter geben fast sämtlich Persien als ihre Heimat an.[2] Mit dieser Angabe stimmt auch die syrische Tradition und der Name MAGI, der ursprünglich die Priester-Kaste der Perser bezeichnete, überein.[3]

Die früh-christliche, sowie die byzantinische Kunst schliessen sich der kirchlichen Auffassung an. Sie stellen die Magier in orientalischer Tracht dar, welche sie mit einigen wenigen Figuren gemein haben. Wir finden sie sonst nur bei den drei Jünglingen im Feuerofen, bei Daniel und den Märtyrern Abdo, Senne und Orpheus; von diesen wissen wir, dass sie aus Persien stammten. Auch der persische Sonnengott, Mitras, wird auf heidnischen und gnostischen Denkmälern in derselben Tracht, wie die Magier, dargestellt.[4] Demgemäss muss die frühe Kunst die Magier als aus Persien stammend angesehen und sie sich vielleicht, wie die anderen in ähnlicher Tracht abgebildeten Personen, als Unterkönige oder Fürsten gedacht haben.

Die toskanische Kunst behält trotz wechselnden Kostümes die Tradition der orientalischen Abkunft der Könige bei. Das Bestreben aber, alles möglichst in die Gegenwart gerückt zu sehen, führte in den späteren Darstellungen zu dem Hineinbringen von Porträts zeitgenössischer Individuen, die jedoch gewöhnlich in orientalischer oder Ideal-Gewandung dargestellt wurden.

Ueber die Namen der Weisen finden wir in den kirchlichen Schriften verschiedene Angaben.

Trombelli[5] führt aus Zacharia Chrysospolitano folgende Benennungen an: «Nomina trium Magorum haec sunt: Hebraice, Apellus, Amerus, Damascus: graece, Holgolath, Magaleth, Sarachim: Latine, Balthasar, Gaspar, Melchior.[6]

---

[1] Vergleiche Einleitung: Wandgemälde der Katakomben S. X. Ferner kommt noch eine Marmorvase aus dem vierten Jahrhundert, jetzt im Museum Kircherianum in Betracht, auf der aus rein dekorativen Gründen sechs Magier angebracht sind. Die drei überflüssigen sind vielleicht als Gefolge aufzufassen.

[2] Patrizi: De Evangeliis lib. III, p. 317 führt folgende Autoritäten für diese Ansicht an: Clemens Alexandrinus, Juvencus, Basilius, Ephraem, Johannes Chrysostomos und andere mehr.

[3] Siehe: Detzel, Christliche Ikonographie S. 205.

[4] Siehe Liell, Marien-Darstellungen S. 290, 2.

[5] Mar. Sanct. Vit. 3, 423.

[6] Otte, Kunst. Archäologie Bd. I, S. 579, gibt auch die Benennungen: Ator, Sator, Paratoras.

Agnelli (ca. 842) gibt in einer Beschreibung einer Mosaik-Darstellung aus dem sechsten Jahrhundert in der Kirche des heiligen Martin zu Ravenna die dort aufgeführten Namen als die damals üblichen: Gaspar, Melchior, Balthasar.[1] Diese Benennung wird im Occident gebräuchlich, die relative Stellung der Könige aber wird verwechselt, und sie werden dem Alter nach als Gaspar, Melchior und Balthasar genannt.

Die Weisen repräsentierten zuerst die gesamte Heidenwelt. Später wird es angenommen, sie seien Vertreter der drei Weltteile. Venantius Fortunatus im siebenten Jahrhundert zählt in epischer Weise die an der Wiege Christi sich versammelnden Völker auf und führt unter ihnen auch Aethiopier an.[2] Hiernach wird die Annahme immer allgemeiner, sie seien Semiten, Japhetiden und Chamiten gewesen, und die drei Könige werden zu ihren Repräsentanten, Melchior der europäischen Rasse, Gaspar des asiatischen, Balthasar des afrikanischen Stammes.

Kirchliche Autoren nennen einen Mohren unter den Weisen erst spät, im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Schwarz galt als dämonische Farbe und erschien der Kirche, wie auch der kirchlichen Kunst der hohen Stellung eines Magiers unwürdig.[3]

Demgemäss finden wir in den Darstellungen der früh-christlichen und byzantinischen Kunst keine Stammesverschiedenheit der Magier.

Nur mit Unwillen schloss sich die toskanische Kunst der schriftlichen Tradition an. Dass dieselbe aber in Florenz bekannt war, gewahren wir an der Darstellung eines Mohren im Gefolge der Könige auf der Anbetung von Don Lorenzo Monaco (ca. 1413) in den Uffizien.

Im Gegensatze zu der venetianischen Vorliebe für den Neger-Typus tritt in Florenz die Abneigung gegen die schwarze Farbe so stark hervor, dass der Mohr nur in vereinzelten Fällen im Gefolge anzutreffen, und wo er endlich bei Andrea del Sarto als König erscheint, er bloss kupferrötlich gefärbt ist.

b) Alter und äussere Kennzeichen der Würde.

Die Schriftdenkmäler der ältesten Zeit erwähnen keinen Altersunterschied der Magier. In der Symbolik der Kirche werden sie

---

[1] Vit. pont. ap. Murat. S. R. Ital. 2, 114b.

[2] «Undique currentes ad nova dona patris. Aethiopes, Thraces, Arabes-Persa.» Vergl. Zappert: Epiphania S. 328.

[3] Siehe Zappert: Epiphania 3, 331 d. und Anm. 78.

aber allmählich zum Sinnbild der verschiedenen Lebensstufen der Menschheit.[1]

Das Maler-Handbuch vom Berge Athos schreibt drei Altersstufen «den einen als Greis mit langem Barte, den anderen mit keimendem Barte, den dritten ohne Bart» vor. Wie ersichtlich, diente der Bart als Alterskriterium.

Die erste Epoche zeigt uns keinen Altersunterschied der Weisen auf den uns erhaltenen Denkmälern.[2]

Vom elften Jahrhundert an[3] finden wir in der byzantinischen wie später in der toskanischen Kunst den vordersten der Weisen durch einen langen Bart als Greis, den mittleren durch einen kürzeren als Mann, den dritten unbärtig als Jüngling gekennzeichnet.

Matthäus bezeichnet die Weisen als Magi. Kirchliche Schriften halten an dieser Bezeichnung fest.[4]

Im zweiundsiebzigsten Psalm Vers 10 heisst es: «Die Könige von Tharsis werden Gaben darbringen, und die Könige der Araber und von Saba werden Gaben herbeiführen.» Unter dem vorbildlichen Einfluss dieses Verses, sowie der Weissagung des Propheten Jesaias, Kap. 60, Vers 1, 3, erscheint im neunten Jahrhundert neben der Benennung Magi auch Reges.[5] Erst im zwölften Jahrhundert werden sie als Beati bezeichnet. Im dreizehnten Jahrhundert wird diese Bezeichnung Reges in volkstümlichen Schriftwerken die gebräuchliche.[6]

Die älteste Zeit stellt denn auch die Magier ohne Attribute höherer Würde dar, vom achten Jahrhundert an (Alte Basilica Vaticana) erhalten sie die königlichen Insignien und treten in der toskanischen Kunst ausnahmslos als Könige auf. Erst bei Giotto und seiner Schule erhalten sie den Heiligenschein. Dieser war ein Lieblingsgegenstand der sienesischen Kunst in reichlicher Ausschmückung und auch in den von uns betrachteten Darstellungen, welche sienesischen Einflüssen entstammen (Bartoli di Maestro Fredi, Don Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano), finden wir die Häupter der Könige mit dem Nimbus

---

[1] S. Organ für chr. K. XXI. Jahrgang 1871, Nr. 3, S. 28.

[2] Bosio, Roma Sotterannea S. 93 gibt die Skizze eines jetzt verloren gegangenen Sarkophages, welche, wenn sie getreu ist, einen Magier mit Bart aufweist. Dieses fragliche Beispiel ist allein bekannt.

[3] Griechisches Evangeliarium Nr. 23 D 6 Bibl. Laurenziana. Mosaiktafel Museo del Duomo Florenz.

[4] Sedulus (gest. 404) Opus Paschal. Prudentius (gest. 405) Hymn. d'Epiphania (Daniel Thes. hymn. I. 127).

[5] Das Menologium Bassilli Impert. 2, S. 57.

[6] Zur Litteratur. Siehe Zappert: Epiphania 322 c und 336.

umwoben. In der florentinischen Kunst von Masaccio an erscheint der Heiligenschein auf den Darstellungen der Anbetung der Könige nur noch einmal, und zwar auf der Anbetung in Montpellier, welche dem «Meister des Carrandschen Triptychons» zugeschrieben wird.

c) Tracht.

Der kirchlichen Tradition, die Magier seien Perser, folgend, hat sie die früh-christliche, sowie die byzantinische Kunst in einem phrygischen Kostüm dargestellt, welches durch eine Mütze, gegürtete Tunika, einen Mantel, Beinkleider und hohe Schuhe charakterisiert wird.

Unter Niccolò Pisano tritt im Anschluss an die Antike der Mantel als Hauptfaktor der Gewandung hervor. Bei Giotto verschwindet das orientalische Element gänzlich, und die Könige werden in einer Idealtracht dargestellt, die aus langem Untergewand und schwerem Mantel besteht. Der zunehmende Glanz der Renaissance spiegelt sich dann in der immer steigenden Pracht der Mäntel und der Kostüme, welche teils der Phantasie der Künstler entspringen, teils der Wirklichkeit entnommen sind, bis das Bestreben, die Gestalten in klassischer Einfachheit wiederzugeben, bei Lionardo zum Ausdruck kommt.

Die phrygische Mütze — Darstellungen ohne Kopfbedeckungen gehören zu den Ausnahmen — weicht im achten Jahrhundert schon der Krone. Diese wechselt nun ihre Gestalt. Giotto nimmt ein der byzantinischen Kunst entnommenes Motiv, welches sich in allen Darstellungen der Florentiner wiederholt, auf: Der vorderste König hat als Zeichen seiner Verehrung das Haupt entblösst und legt die Krone dem Christuskinde zu Füssen. Der zweite König trägt gewöhnlich die Krone noch auf dem Haupte, oder ein Begleiter nimmt sie ihm ab. Bei Lionardo erscheint er mit entblösstem Haupte, seine Krone ist nicht zu sehen. Dieser Darstellungsweise schliessen sich Botticelli, Ghirlandajo und Filippino an. Der dritte König trägt gewöhnlich die Krone auf dem Haupte.

Form und Grösse derselben wechseln je nach Belieben des Künstlers.

d) Die Geschenke.

Nach Matthäus (Kap. 2, Vers 11) brachten die Weisen dem Christuskinde Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Die Kirchenväter legten diesen Gaben folgende, symbolische Bedeutung bei: Das Gold soll Christus als König, der Weihrauch als

Gott, die Myrrhen, die zur Einbalsamierung zu dienen pflegten, als Menschen bezeichnen.[1]

Der Zustand der Bilder in den Katakomben lässt kein Urteil über die Beschaffenheit der Geschenke zu. Dieselben werden auf grossen, gleichartigen Schüsseln herbeigebracht. Auf den Darstellungen der Sarkophage sehen wir Kränze, runde und kegelförmige Gegenstände, Tauben und einmal eine Puppe, auf Schüsseln, Näpfen oder Kapseln getragen. Es lässt sich also schwer feststellen, in wie weit die alt-christliche Kunst dem Berichte des Evangelisten gefolgt ist.

Die Mosaiken zeigen entweder Schüsseln oder goldene Kästchen; in St. Maria in Trastevere in Rom werden Goldstücke in einer runden Büchse dargebracht.

In der toskanischen Kunst wird dadurch eine höhere Mannigfaltigkeit gewonnen, dass man jedem der Könige ein von seinem Nachbarn formverschiedenes Gerät gibt.

Unter diesen Gefässen sind folgende Formen zu bemerken, welche meistens Kirchengeräten nachgebildet sind: Büchsen, Vasen, Becher, viereckige Kästchen, hohe kelchartige Geräte, Pokale und einmal bei Giotto und wieder bei Bartolo di Maestro Fredi (Siena) als Ausnahmen ein Füllhorn, welches mit Deckel versehen, in den Händen des zweiten Königs, wahrscheinlich zum Aufbewahren des Weihrauches dienend, gedacht war. Der Inhalt eines Gefässes: Goldstücke — ist nur einmal sichtbar, bei Cosimo Rosselli.

Mit dem Fortschreiten der Kunst werden die Geräte allmählich kleiner und zierlicher gebildet. Die wachsende Prachtliebe des Quattrocento spricht sich aber in ihrer grösseren, dekorativen Wirkung aus. Um die Mitte des Jahrhunderts geben sie ein glänzendes Zeugnis von der hohen Entwicklung der Goldschmiedekunst in Florenz.

Die drei Gaben der Weisen bringt eine morgenländische Sage mit Adam zusammen, die angibt, Adam habe seinem Sohne Seth befohlen, seine Leiche aus der Schatzhöhle nach dem heiligen Lande, zu dem späteren Calvarienberge, zu bringen, denn er sah voraus, dass Christus ihn dort einst erlösen werde, und dass die Magier die Gaben der Schatzhöhle, Gold, Weihrauch und Myrrhen, nach Bethlehem bringen und dem neu erschienenen Messias aufopfern würden.[2] Eine andere alte, tiefsinnige Sage (bei Felix Faber in seinem Evagatorium) berichtet, dass König Melchior

---

[1] Trombelli: Mar. St. Vita 3, 403 ff.

[2] Vergleiche Organ für christliche Kunst XXI. Jahrbuch Nr. 3, Seite 27.

dem Christus-Kinde neben dem Golde auch einen kleinen, goldenen Apfel brachte, den einst die Könige der von Alexander dem Grossen unterworfenen Länder aus dem Golde der verschiedensten Völker anfertigen liessen und diesem als Zeichen seiner Weltherrschaft überreicht hatten. Nach Alexanders Tode kam der Apfel in das nahe Arabien. König Melchior, der ihn geerbt, fügte ihn als sinnvolles Geschenk den anderen Gaben bei. Kaum aber hatte das Christus-Kind den Apfel berührt, so zerfiel er in Asche, um Zeugnis abzulegen, dass das neue Königtum nicht ein Reich des eitlen, irdischen Goldes, sondern ein geistiges und ewiges sein würde.[1]

Dieser Apfel erscheint zuerst auf den Relief-Darstellungen der Anbetung der alt-christlichen Sarkophage und wird bei den bildlichen Darstellungen des Christuskindes zu einem Lieblingsmotiv der italienischen Kunst.

e) Gruppierung, insbesondere Motiv des Fusskusses.

Matthäus (Kap. 2, Vers 11) berichtet: «Sie fanden das Kindlein . . . . . und fielen nieder und beteten es an.»

Die kirchlichen Schriften schliessen sich dieser Beschreibung an.[2]

Trotz dieser Aussage hält die früh-christliche Kunst an der Darstellung der Opferbringung fest.[3] Die Magier sind in aufrechter Haltung dargestellt und nahen sich eiligen Schrittes mit ihren Gaben.

Erst mit dem achten Jahrhundert (Alte Basilica Vaticana) dringt die Beugung des Kniees, welche sich zuerst in einer gebückten Haltung der Figuren äussert, in die Kunst ein. In den späteren byzantinischen Darstellungen steigert sich diese Bewegung bis zu einem Hinsinken auf das Knie.

Bei Giotto kniet der erste König auf beiden Knieen; bei Taddeo Gaddi beugt er sich in tiefster Devotion auf Kniee und Hand zur Erde. Diese beiden Stellungen werden von den späteren Florentinern je nach Belieben angewandt.

Um einen Parallelismus in der Stellung der drei Figuren zu vermeiden, werden dem zweiten und dritten König verschiedene Stellungen gegeben. In der Giotto-Schule sind beide noch stehend dargestellt. Don Lorenzo Monaco lässt entweder den einen oder den

---

[1] Vergleiche auch Organ für christliche Kunst S. 39.
[2] Gregor Tur. (gest. 574). Hist. ap. cl. 17 e edt. Ruinart.
[3] Siehe diese Arbeit Teil I: Wandgemälde der Katakomben S. XI.

anderen knieen. In den späteren Darstellungen ist meistens der zweite im Begriffe niederzuknieen, während der junge König öfters steht.

Das Motiv des Fusskusses des Christuskindes beim ersten König als Zeichen der Verehrung spielt in der toskanischen Kunst eine besondere Rolle. Es erscheint zuerst bei Niccolò Pisano (Kanzel Siena). Bei Taddeo Gaddi (Assisi) wird die Beziehung noch intimer, und der König umfasst das Füsschen mit beiden Händen und führt es so an die Lippen. Dies letztere in den sienesischen Darstellungen der Anbetung ausnahmslos angewandte Motiv finden wir bei den Florentinern in Abwechslung mit einem andern — dem tiefen Verbeugen des Hauptes und Zusammenfalten der Hände des auf den Knieen vor dem Kinde verharrenden Königs — bis auf Lionardo vertreten. Hier ist der Moment des Fusskusses vorüber, das Kind hat sein Geschenk empfangen und segnet seine Anbeter. Ghirlandajo (Santa Maria Novella) und Filippino folgen Lionardo in der Anwendung dieses in der umbrischen, wie auch venetianischen Kunst häufig vorkommenden Motivs.

ZWEITER ABSCHNITT.

DIE NEBENFIGUREN.

1. Das Gefolge.

Erst mit der Verleihung der Königswürde an die Weisen scheinen die Schriften im Anschluss an Isaias Kap. 60, Vers 6 einer Gefolgschaft derselben zu gedenken. Zahlreiches Gefolge gehörte zur Standesauszeichnung.[1]

Mit grosser Begleitung erscheinen die Könige in dem Aufzug zu Mailand im Jahre 1336[2] und von dieser Zeit an in den kirchlichen Schauspielen, sowie in den populären Schriften des vierzehnten Jahrhunderts.[3]

Erst bei Giotto treten zwei Diener auf, die Kamele am Zaume halten. Bei Taddeo Gaddi (Assisi) ist schon eine Gefolgschaft von vier Männern zugegen, dieselben sind aber noch als einfache Trossknechte dargestellt. Bei Lorenzo Monaco (ca. 1413) Uffizien feiert der Prachtzug der Könige seinen Einzug in die florentinische Malerei. Von dieser Zeit an ist die Zahl, sowie die psychologische Verwertung der Geleitfiguren eine sehr verschiedene. Im Ganzen ergibt sich als Resultat ein allmählich bis zu Ende des Quattrocento sich steigendes Interesse

---

[1] Siehe Gregor Turon Hist. L. 9. 9.

[2] Gualvani de la Flamma (gest. 1344) ap. Murat Scr. R. Ital. 12, 1017 d.

[3] Zur Litt. S. Zappert: Epiphania S. 367, Anm. 153.

und Verständnis für die dramatische Gestaltung und künstlerische Bedeutung der Gefolgschaft im Bilde.

Ueber den Verlauf der Reise der Magier berichtet das Evangelium nichts. In Beziehung auf Isaias Kap. 60, Vers 6 — «eine Flut von Kamelen wird dich bedecken, Dromedaren aus Madrian und Epha» — wurde frühzeitig, um das rasche Herbeikommen der Magier nach der Geburt des Heilandes zu erklären, die Annahme geltend gemacht, die Reise wäre auf Kamelen oder schnelllaufenden Dromedaren zurückgelegt worden.[1]

Auf elf Darstellungen der Sarkophage finden wir die Hinzufügung von Kamelen.

Als irdisches Element hat die byzantische Kunst sie auf den Darstellungen der Mosaiken ausgeschieden. Anders aber verhält es sich mit den Miniaturen. Schon im neunten Jahrhundert macht sich hier die Darstellung des heimischen, ritterlichen Rosses als Reisetier der Weisen geltend. Ein griechisches Evangeliarium dieser Zeit zeigt die Magier auf weissen geschmückten Pferdchen, deren Bewegung mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit wiedergegeben ist.[2]

Giotto (Padua) bleibt bei der altertümlichen Darstellung der Kamele. Bei Taddeo Gaddi (Santa Croce) behaupten die Pferde wiederum ihren Platz. In der Uebergangszeit erscheinen im Zuge Rosse und Kamele vereint. In der Renaissance verdrängt die Darstellung der Pferde die der Kamele, bis letztere nur in vereinzelnten Fällen im verkleinerten Massstab im Hintergrund vorkommen.

Um die orientalische Heimat der Könige zu veranschaulichen, werden im Quattrocento Affen, Leoparden, Tiger und andere Tiere in die Darstellung gebracht, die auch Zeugnis von der Freude des Florentiners am Tierstudium ablegen.

2. Ochs und Esel im Stall.

In dem Pseudo-Matthäus-Evangelium wird berichtet: «Am dritten Tage nach der Geburt des Herrn schritt Maria aus der Höhle und trat in einen Stall ein und legte den Knaben in die Krippe, und Ochs und Esel beteten ihn an. Da ward erfüllt, was gesagt ist durch den

---

[1] Innocens III. (gest. 1216) Serm. in Epiph. op. I, S. 99 ed. Venet. 1578. «Et quod de partibus tam remotis in tam brevi tempore super dromedarios, animali videlicet velocissima, festinasse creduntur illud prophetae» u. s. w.

[2] Evangeliarium Nr. 23 D 6. Bibliotheca Laurenziana Florenz.

Propheten Isaias, der da spricht: «Es erkannte der Ochs seinen Besitzer und der Esel die Krippe seines Herrn.» Die Tiere aber, die ihn in der Mitte hatten, beteten ihn unaufhörlich an. Da ward erfüllt, was gesagt ist durch den Propheten Habakuk, der da spricht: «Inmitten zweier Tiere wirst du bekannt werden.»[1]

Die Anwesenheit dieser Tiere an der Krippe bezeugen auch die Kirchenväter.[2] Sie sind als «reines» und «unreines» Tier, der Ochs als Sinnbild des auserwählten Volkes, der Esel als Sinnbild der Heiden interpretiert worden.[3]

Auf sämtlichen Darstellungen der Geburt Christi in der alt-christlichen Kunst sind Ochs und Esel dargestellt.[4] Dann zunächst in Verschmelzungen der Szenen der Geburt und der Anbetung werden sie als beliebige Faktoren später in die Darstellung der Anbetung aufgenommen.

In der früh-christlichen Kunst kommen sie auf zwölf Darstellungen der Sarkophage vor.

In den byzantinischen Miniaturen erscheinen sie auf den Darstellungen, auf denen die Anbetung vor einer Höhle stattfindet. Von Agnolo Gaddi (Uffizien) werden sie zuerst in die toskanische Malerei eingeführt und in einem Stall hinter der Maria untergebracht. Diesen Platz nehmen sie in den späteren Darstellungen, auf denen sie vorkommen, ein, werden aber allmählich als künstlerisch störende Faktoren möglichst in den Hintergrund gedrängt.

3. Nebenfiguren.

Als Nebenfiguren der Anbetung sind die Engel zu betrachten, die sich auf verschiedenen Darstellungen finden.

Auf einigen Sarkophagreliefs sehen wir als blosse dekorative Einrahmung ohne jeglichen, inneren Zusammenhang mit der Szene der Anbetung kleine von der Antike übernommene Genien.

Auf den byzantinischen Bildern sind beflügelte, hoheitsvolle Engel bei der Anbetung anwesend, um die Feierlichkeit und das Heilige der Handlung zu erhöhen.

---

[1] Evang. Apoc. Pseudo-Matth. XIV Tischendorff ed. II.

[2] Petrus Chrysologus Serm. 156, 159. Hieronymus Ad. Eustochium ep. 108 Paulinus von Nola Ad. Sever. ep. II, 11 u. andere mehr.

[3] Vergleiche Detzel: Christl. Ikonographie S. 123.

[4] Vergleiche Liell: Marien-Darstellungen S. 221—223.

Giotto, den Pisani folgend, übernimmt diesen hieratischen Zug dem Byzantinismus, der aber schon von seinen Schülern aufgegeben wird. Wo die Engel in der florentinischen Kunst vorkommen (Don Lorenzo Monaco, Benozzo Gozzoli, Ghirlandajo), sind sie scheinbar als die Verkündigungsengel gedacht, welche der Menschheit die frohe Mär bringen. Sie erscheinen gruppenartig in der Luft schwebend, bei Ghirlandajo auch eine Schriftrolle haltend, auf der «Gloria in Excelsis Deo» geschrieben steht.

DRITTER ABSCHNITT.

SCHAUPLATZ DER HANDLUNG, DER STERN UND DIE DARSTELLUNG ANDERER SZENEN.

1. Schauplatz der Handlung.

Nach dem Evangelium Matthäus (Kap. 2, Vers 11) fand die Anbetung der Magier in einem Hause statt.

Nach der Ansicht einiger der Kirchenväter vollzog sich dieselbe an der Geburtsstätte des Christuskindes im Stalle selbst.[1] Wieder eine andere Meinung lässt die Anbetung in einer Höhle, wo Christus geboren wurde, vor sich gehen.[2]

Auf sämtlichen Gemälden der Katakomben sind diese Ortsangaben unberücksichtigt. Die Skulpturen zeigen dagegen zwölf Beispiele, wo die Oertlichkeit durch ein auf zwei Pfosten ruhendes Dach — also ein stallartiges Gebäude — bezeichnet wird.

Die frühen Mosaiken lassen den Schauplatz unberücksichtigt, die späteren, römischen verlegen ihn vor ein Häuschen. Die Miniaturen zeigen die Maria vor einer grottenartigen Höhle sitzend, das Christuskind liegt in Wickeln auf der Erde.[3]

Giotto und seine Schule lässt bei zunehmender Anlehnung an die Wirklichkeit die Anbetung vor einem Häuschen stattfinden. Die spätere, florentinische Kunst wählt je nach dem Belieben des Künst-

---

[1] St. Augustinus (gest. 430) op. 5, 911a ed. Maurin. Vergl. auch Patrizi lib. IIIc V. 3, 40.

[2] S. Gregor Nyssen: op. 3, 349. Euseb. vit. Const. L 3, c. 43.

[3] Evangeliarium Nr. 23, D 6 Bibliotheca Laurenziana. Miniatur des Menologium des K. Basilius edt. Albani.

lers ein Haus oder einen säulenartigen Bau, einen Stall oder ein stallartiges Gebäude, die in Anlehnung an die Antike meist Spuren geringeren oder grösseren Verfalls zeigen.

2. Der Stern.

Matthäus (Kap. 2, Vers 2—9) berichtet von dem Stern, der die Magier bei ihrer Reise leitete.

Ueber die Natur dieses Himmelskörpers herrschten bei kirchlichen Autoren verschiedene Ansichten. Einige sind der Meinung, es sei ein Komet gewesen,[1] andere, dass es ein Engel wäre, der den Magiern voranleuchtete und ihnen als Stern erschien.[2] Nach einer anderen Ansicht soll der Stern in Gestalt einer Wolke das Christuskind in seiner Mitte gezeigt haben.[3]

In Bezug auf die Bewegung des Sternes sagt Matthäus, dass er vor den Magiern herging und über dem Hause, in dem das Kind sich befand, stehen blieb.

Nach den Kirchenvätern soll er sich entweder am Himmel oder nahe der Erde bewegt haben.[4] Sein Licht soll leuchtender als das der Sonne gewesen sein.[5]

Ueber das Ende des Sternes herrschen zwei Ansichten. Er soll sich in seine ursprünglichen Stoffe aufgelöst haben, nach anderen Berichten sei er in einen Brunnen zu Bethlehem getaucht, aus dem die heilige Jungfrau zu schöpfen pflegte, wo nur jungfräuliche Augen ihn zu sehen vermochten.[6]

In Betreff der Anwesenheit und der Gestalt des Sternes herrscht ebenfalls grosse Mannigfaltigkeit in den Darstellungen der Kunst.

Auf den Gemälden der Katakomben erscheint er nur ein Mal, und zwar dem symbolischen Charakter der Fresken entsprechend, als Monogramm Christi.

Auf den Skulpturen der Sarkophage ist er zuweilen sechsteilig zu finden, meistens von einem Reifen umgeben, so dass er radförmig erscheint.

---

1 Trombelli: Mar. S. Vita 3, 389. Jacob de Vitriaco Serm. p. 111.

2 Trombelli: Mar. S. Vita 3, 391. S. Ephrem. op. graec. Lat. 3, 603. — Zappert: Epiphania, S. 316, führt einen gedichteten Dialog der Magier von einem Mönche, Onulphus, an, wo der Stern redend eingeführt wird. Vergl. auch Du Méril: Origines Latines du Théâtre, p. 151.

3 Münster: Der Stern der Weisen, S. 30.

4 Trombelli: Mar. S. Vita 3, 393.

5 Prudentius (405) hymn. d'Epiphania (Daniel thes. hymnol. 1, 127).

6 Gregor Tur. (gest. 594) mirac. op. cl. 721 b. seg. Vergl. auch Zappert: Epiphania S. 319.

Die byzantinische Kunst gibt ihn gewöhnlich in Form einer Kugel, zuweilen auch mit Strahlen, wieder.

In der toskanischen Kunst erhält der Stern eine sehr verschiedene Gestaltung.

Bei Giotto gleicht er einem Kometen, welcher einen Strahlenbüschel hinter sich wirft, bei Taddeo Gaddi (Santa Croce) einer kleinen Wolke, welche die Figur des Christuskindes enthält. Bei Agnolo Gaddi (Uffizien) erhält er die Form, in der er meistens später dargestellt wird, ein kleiner Stern am Himmel, der goldene Strahlen auf das Haupt des Jesuskindes niederwirft. Eine aus naturalistischen Gründen entstandene Neigung der späteren Kunst, welche sich schon bei Fra Angelico geltend macht, zeigt sich in der Weglassung des Sternes zu Gunsten einer blossen Hindeutung auf seine Gegenwart durch eine in die Höhe zeigende Bewegung einiger anwesenden Begleiter der Könige.

3. Darstellung anderer Szenen.

Aus der Gewohnheit, das Leben Christi in grossen Cyklen darzustellen, ergibt sich, dass Nebenmomente, welche nicht in direkter Beziehung zu der Szene der Anbetung stehen, bei der einzelnen Darstellung derselben zuweilen im kleinen Massstab im Hintergrund angebracht wurden.

So zeigen einige Sarkophag-Reliefs Hirten, es ist also eine Verschmelzung der Anbetung der Magier mit der der Hirten angedeutet.

Die byzantinischen Miniaturen geben alle Ergebnisse der Reise der Magier wieder, ihren Aufenthalt auf dem Berge Vittoriale, wo sie nach dem Sterne blicken, ihre Erscheinung vor Herodes und die Rückkehr in ihre Heimat. [1]

Aus der von der byzantinischen Darstellungsweise beeinflussten, sienesischen Kunst dringt in der Uebergangszeit der Zug der Könige in die florentinische Darstellung ein. Bei Lorenzo Monaco wird die Verkündigung an die Hirten zur Füllung des Hintergrundes gebraucht, bei Gentile da Fabriano dient die Kurzweil auf der Reise und das Herannahen des Gefolges diesem Zwecke. Diese Momente sind die einzigen, welche von den späteren Florentinern benutzt werden. Eine Ausnahme bildet die Darstellung des Kindermordes bei Ghirlandajo (Innocenti-Altar), wo der Zweck des Bildes und der Wunsch der Besteller bestimmend gewirkt haben.

---

[1] Evangeliarium Nr. 23 D6. Bibl. Laurenziana, Florenz.

DRITTER TEIL.

STOFF UND GESTALTUNG.

ur wenig erzählt uns die heilige Schrift von den Magiern des Morgenlandes. Die Anbetung, wie sie von Matthäus geschildert wird, ist eine einfache Kultus-Szene.

Der Kirche und der christlichen Legende ist der Vorwurf aber wegen seines symbolischen Charakters bald zum Lieblingsgegenstand geworden, und der Bericht des Neuen Testamentes erscheint nur als Umriss eines Gemäldes, dessen Farben immer bestimmter hervortreten, bis das Bild in seiner Vollendung vorliegt.

In der Symbolik der Kirche stellen die Magier in ihrem Suchen und Finden des Heilandes die Heidenwelt dar, während die Hirten als Vertreter des auserwählten Volkes erscheinen, sie treten ferner als Vertreter der drei damals bekannten Weltteile auf, gelten als Repräsentanten der drei Söhne Noahs, der drei Menschenrassen und der drei Lebensalter. Der Stern, der sie führte, die Gaben, die sie opferten, haben ebenfalls ihre symbolische Deutung erhalten.

Die Legende beschäftigt sich aber weiter mit den Magiern, erhebt sie zur Königswürde, schreibt jedem ein Land und einen Namen zu, beschreibt die Einzelheiten ihrer Reise und erzählt von ihrem ferneren Leben: Zoroaster habe geweissagt, ein Stern würde erscheinen, welcher die Geburt eines Messias verkünden sollte, die Magier Persiens sollen sich zu ihm begeben und ihm Geschenke bringen. Zu der angegebenen Zeit versammeln sich zwölf Magier auf dem Monte Vittoriale; ein Stern, der selbst am Tage sichtbar war, ist ihnen erschienen. Erleuchtet von der Gnade Gottes machen sich Gaspar, Melchior und Balthasar, Könige Arabiens, Sabas und Tarschisch, auf den Weg gen Bethlehem. Sie werden von einem Gefolge von Prinzen, Soldaten, Trossknechten begleitet, und reich beladene Kamele und Eselthiere tragen ihre kostbaren Geschenke.[1]

Auf der Rückreise, welche teils zu See, teils zu Land stattfindet, befinden die Könige sich wieder auf dem Berge Vittoriale, und hier

---

[1] Vergleiche: Rivista Mensile Illustrata d'Arte, Litt. e Scienza. Vol. I, Nr. 1. Gennaio 1895 Firenze.

erbauen sie eine Kapelle zu Ehren des Christuskindes, versprechen sich dann gegenseitig, einmal jährlich sich hier zu versammeln. Bei einer Zusammenkunft erschien unter ihnen ein Wanderer, der Apostel Thomas. Von ihm erhalten sie das Sakrament der Taufe, und danach predigen sie das Evangelium von dem Leben und Leiden Christi. Nach der Meinung einiger seien sie später vom heiligen Thomas zu Bischöfen eingesetzt und als solche bei der Feier des Abendmahles eines seligen Todes gestorben. Nach einer anderen Nachricht haben sie ihr Blut für Christus vergossen, als die Stadt ihres Martyriums wird Sassania Adrumentorium in Arabien genannt.[1]

Im vierten Jahrhundert nach Christi hat die Kaiserin Helena, Mutter des Kaisers Konstantin, auf einer Pilgerfahrt im Orient nebst dem heiligen Kreuze auch die Leichname der drei Könige entdeckt. Diese liess sie ihrem Sohne nach Konstantinopel bringen, wo sie in der Sophienkirche aufbewahrt wurden. Von hier aus wurden sie von dem heiligen Eustorgius nach Mailand übertragen,[2] und bei der Erstürmung dieser Stadt durch Friedrich Barbarossa von dem Erzbischof Reinold im Jahre 1164 nach Köln gebracht.[3] Diesem Rheinemporium strömten nun in drängender Fülle Scharen frommer Pilger zu, von deren Gaben jener Dom sich emporhob, der als architektonisches Symbol des Glanzes der Könige gilt. Hier ruhen im goldenen Reliquienschrein als Hauptschatz der Kirche die Ueberreste der drei morgenländischen Weisen, die heute noch zu häufigem Wallerbesuch Anlass geben.

Die Kunstäusserungen eines Volkes sind im Beginne von seiner religiösen Entwicklung bedingt. Das Volk verlangt, die innere Welt zu sehen, je grösser seine künstlerische Begabung, desto stärker wird die Notwendigkeit des Schauens empfunden. Die Phantasiethätigkeit wird durch gemeinschaftliche, religiöse Vorstellungen zum äusseren Gestalten derselben gezwungen.

Der Kirche hat es die italienische Kunst zu verdanken, dass nicht allein durch Symbolik und Legende die Geschichte der Könige dem Volke erklärt und gedeutet, sondern dass auch dem biblischen Stoffe noch reiche Gestaltung durch Feier, Hymnen, Visionen und Festspiele verschafft wurde.

Unter dem Papst Julius I. (337—352) wurde zuerst Christi Geburt am fünfundzwanzigsten Dezember als besonderes Fest gefeiert.[4]

---

[1] Organ für christliche Kunst, XXI. Jahrgang 1871, Nr. 3, S. 26.
[2] Delle Antichità. Lombard. Milan 4, 279.
[3] Joan Iperii. Chron. ap. Marten Thes. 3, 650 d.
[4] St. Chrysost. op. 2, 354 edt. Montfaucon.

Die orientalische Kirche wies dann die Feier der Taufe Christi dem sechsten Januar zu, wogegen die occidentalische den Schwerpunkt des Tages auf die Feier der Anbetung der Könige legte. In beiden Kirchen trat die Erinnerung an das Wunder zu Cana zurück.[1]

Epiphania — auch zuweilen Nativitas Secunda genannt — blieb nun die kirchenfestliche Benennung des sechsten Januars, obgleich sie einen anderen Wert erhalten hatte und jetzt als Bezeichnung des Festes der drei Könige alleingültige Bedeutung besitzt.[2]

Was in der Kirche bei diesem Feste gesungen, gebetet und verlesen wird, das wird auch von der Geistlichkeit im Mittelalter dem Volke in dramatischer Dichtung lebendig vor Augen geführt.[3] Kirchliche[4] Schaustellungen kamen in Aufnahme, welche sich dem Kultus, dem kirchlichen Festjahre, der Liturgie innigst anschlossen. Neben der Passionszeit hatte auch der Weihnachtskreis seine Festspiele. Es wurden Darstellungen der mit der Geburt Christi verknüpften Begebenheiten, des Lobgesanges der Engel, der Verkündigung an die Hirten, der Anbetung der Könige, gegeben. Diese hielten sich zuerst streng an den Bericht des Evangelisten. Allmählich traten dann aber selbständige Erweiterungen dazu.[5] In herrlichen Gewändern, von grossem Gefolge begleitet, liess man jeden der Könige von einem anderen Winkel der Kirche hervortreten, wo sie dann in einem sogenannten Dreikönigsspiel die ganze Legende dem Volke vortrugen. In einem Mysterium des dreizehnten Jahrhunderts ergehen sich die Weisen in einer gelehrten Diskussion über die Natur des Sternes.[6] Wiederum

---

[1] Trombelli: Mar. St. Vita 3, 461.

[2] Im Mittelalter erhält dieses Fest in deutscher Sprache auch die Bezeichnung «der obriste Tag, heiliger Obrister, der obriste Obrint (vigil), Prehentag — grosses Neujahr» u. s. w.

[3] Vergleiche Zappert: Epiphania, S. 295.

[4] Wann die Kirche die ersten Schritte that, um dem Verlangen des Volkes entgegenzukommen, lässt sich nicht genau feststellen. Dr. Paul Weber (Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst, Seite 35 und 52) gibt die erste Hälfte des neunten Jahrhunderts als vermutliches Datum. In Süditalien wurde schon im elften Jahrhundert ein Passionsspiel in Bildern ausgeführt (Wandgemälde von St. Angelo in Formis bei Capua), so dass der Anfang der Mysterien früher liegen muss. Vergleiche auch Kraus: Die Wandgemälde von St. A. in F. Jahrb. d. K. P. Kunst-Sammlungen 1893, Heft 1, 2. Das früheste Weihnachtsmysterium in Italien, von dem wir Kunde haben, ist das von Franz von Assisi in Greccio veranstaltete Weihnachtsfest. Siehe Thode: Frz. von Assisi, Seite 418.

[5] Du Méril: Origines Latines du Théâtre, p. 164.

[6] Du Méril: Origines Latines du Théâtre, p. 198.

stimmen sie die Antiphon an, wobei das Volk in schwungvollen Melodien die Erscheinung des Herrn besingt. In einer St. Galler Handschrift des vierzehnten Jahrhunderts — einer Erzählung Christi in Gesprächsform — erscheint die erste Spur der lustigen Person, die im fünfzehnten Jahrhundert als Hofnarr bekannt wird und in die florentinische Darstellung der Anbetung als Zwerg eindringt. Der Schalk meldet dem Herodes die Ankunft der Weisen, indem die Räte des Königs wunderliche Reden führen, während alle Mitspielenden gruppenweise auf der Bühne stehen.[1]

Eine lebhafte Anschauung des Erdenlebens Christi wurde so in dem Volke durch das kirchliche Schauspiel erweckt, wie auch die eingehenden Schilderungen der religiösen Dichtkunst auf sein individuelles Empfinden wirkte. In den «Meditationes Vitae Christi» eines Franziskanermönches[2] werden wir gewahr, wie sehr die innige Szene der Anbetung zum Gemeingut der Italiener geworden war.

> In den folgenden Worten fordert der Verfasser sich selbst und seine Leser auf, den Knaben Jesus, von den Königen umgeben, zu betrachten. «Sie ehren ihn als König und beten ihn als Herrn an. Sieh', wie gross ihr Glaube! Sie knieen also vor ihm, reden mit der Herrin, sei es durch einen Dolmetscher oder selbst, denn sie waren ja Weise und verstanden vielleicht die hebräische Sprache. Sie fragen sie aus über alles, was den Knaben angeht. Die Herrin erzählt und sie glauben ihr alles. Betrachte sie gut, denn ehrfürchtig und höflich sprechen und hören sie. Betrachte auch die Herrin, denn schamhaft in Worten, die Augen zur Erde gesenkt und mit ehrfürchtiger Scheu spricht sie; es ergötzt sie nicht, zu reden. Der Herr aber gibt ihr Kraft bei diesem grossen Werke; denn jene repräsentierten die gesamte Kirche aus den Heiden. Betrachte auch den Knaben Jesus; noch spricht er nicht, sondern verharrt in reifer Betrachtung und Würde, wie voller Einsicht, und schaut wohlwollend jene an, und sie erfreuen sich sehr an ihm, sowohl an seinem geistigen Anblick, gleichsam innerlich belehrt und erleuchtet von ihm, als auch an seinem körperlichen Anblick, denn er war schön vor den Menschensöhnen. Endlich, als sie grossen Trost empfangen, bieten sie ihm Gold, Weihrauch und Myrrhen an, öffnen ihre Schätze und bringen

---

[1] Mone: Schauspiele des Mittelalters, Band I, S. 135.

[2] dem Bonaventura zugeschrieben. Med. Vit. Christi Kap. IX, S. 522 ff. Siehe Thode: Franz von Assisi, S. 419, 431.

sie ihm dar, ein Tuch oder einen Teppich vor den Füssen des Herrn Jesus ausbreitend, nämlich jeder von ihnen, alle drei in grösster Fülle, vorzüglich das Gold. Denn sonst für kleine Gaben hätten sie nicht die Schatzbehälter zu öffnen, denn eine Kleinigkeit hätten wohl ihre Seneschalle zur Hand gehabt. Und dann küssten sie voll Ehrfurcht und Frömmigkeit seine Füsse. Wie, wenn da der weiseste Knabe sie noch mehr zu trösten und in der Liebe zu ihm zu befestigen, ihnen auch die Hand zum Kusse gereicht hätte. Auch bezeichnete er sie und segnete sie. Jene aber nahmen, sich verbeugend, Abschied und kehrten mit grosser Freude heim.»

In anschaulichen Bildern erzählte die Kirche auch in Predigt und Liedern die Geschichte der Könige, und um dem Volke die Legende möglichst verständlich zu machen, wurden Prachtaufzüge zur Feier der Epiphania eingeführt. Im Jahre 1336 fand in Mailand jene erste, grosse Prozession der Könige statt, welcher alljährlich Wiederholungen folgten.[1]

Den kirchlichen Festzügen schlossen sich später Volksfeste an. Der Name Epiphania wurde für diese «giorni dei Re» in Befana umgesetzt, in volkstümlicher Sprache auch die Bezeichnung Pasquetta gebräuchlich. Aus einer Mischung der Legende, der Prophezeihung und der kirchlichen Gebräuche entstand nun bei diesen Festen unter dem Volke der Glauben an die magische Heils- und Hilfskraft der drei Könige. Man schrieb ihre Namen auf Pergamentstreifen, die man als Hilfsmittel gegen Krankheiten bei sich trug.[2] Wer einen mit ihrem Namen beschriebenen Brief in den Schuh that, legte an einem Tage so viel Weges zurück, als ein anderer an dreien.[3] Palmenblätter wurden zu Befana gebrannt, um in ihrer Asche die Zukunft zu lesen. Die Superstition, dass allen Tieren, besonders aber Ochs und Esel, in der Nacht der Epiphania von den Königen die Gabe des Redens geschenkt werde, kam auf dem Lande zur allgemeinen Herrschaft. Aus dem Gedanken an die Darbringung der Geschenke an das Christuskind entstand auch die Sitte, die Kleinen in jeder Familie zu bescheeren, und bis zum heutigen Tage wird Befana in einigen Gegenden Italiens von der Kinderwelt mit derselben Sehnsucht erwartet, wie das Weihnachtsfest in nordischen Ländern.

---

[1] Gualvani de la Flamma (gest. 344) ap. Murat. Script. R. Ital. 12, 1017 c.
[2] Crombach p. 719. Del Rio dis quis magic p. 469, edt. Mrg. 1612.
[3] J. W. Wolf's Beiträge zur deutschen Mythologie 1, 248. Nr. 577 cf. Anm. 120.

Der Anschauungskreis des Zeitalters bildet den Hintergrund für die künstlerischen Gedanken. Des Stoffes, welcher dem religiösen Kultus entsprang und auf so verschiedene Weise die Phantasie des Volkes beschäftigte, bemächtigte sich die Kunst. Was am Altar verlesen, was an bestimmten Festtagen der gläubigen Menge zu Ohren dringt, das soll nun das Bild verwirklichen. Die farbenprächtigen, lebensvollen Bilder der Bühne wirken befruchtend auf die Schöpfungskraft der Künstler, und für die bildende Kunst der Renaissance wird die Anbetung der Könige zu einem bevorzugten Vorwurf.

Wir finden die Darstellung zuerst auf Gemälden der Katakomben, auf den frühesten, christlichen Grabreliefs, dann auf kirchlichen Geräten und Gewändern, auf Altarstickereien, Reliquienkästen, Chorstühlen und Kanzeln, in Missalen, auf Bildern der Wände, der Decke, der Glasfenster und der Altartafeln. Malerei und Skulptur, Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Mosaik- und Miniaturkunst, jeder Bereich der Kunst hat diesen Gegenstand zur Anschauung gebracht, so dass schon am Ausgang des Mittelalters die Menge der uns erhaltenen Denkmäler schwer zu übersehen ist.

Wie die Vorliebe und die Kraft zu bestimmten Aufgaben während der Renaissance sich in einzelnen Gegenden Italiens zu konzentrieren scheinen, so war für die toskanische Malerei eine der grössten Proben ihres Könnens die Darstellung der Anbetung der Könige.

Die Malerei wählte sich aber ihre Aufgabe nicht willkürlich; in cyklischen Kompositionen sah sie sich genötigt, Kirchen und Altäre mit Geschichten aus der Bibel und der Legende zu schmücken und diese nach Massgabe der neuen Denk- und Empfindungsweise selbstständig umzubilden und umzugestalten. Wie der Charakter des mittelalterlichen, kirchlichen Dramas episch ist, indem es alle Handlungen, welche ein Ganzes bilden, vor Augen führt, ebenso sind die Anfänge der toskanischen Kunst episch-dramatisch. Der Vorgang des kirchlichen Fresko bestimmte Richtung und Ziel der späteren Malerei. An die Wände der Kirche zu Padua zeichnete in kühner Weise der Ahnherr der florentinischen Malerei, der Begründer einer neuen Monumentalität, die Bilder des Neuen Testaments, welche von einer unübertroffenen Macht und Tiefe des Gedankens sind und von einer festen Einheitlichkeit und Folgerichtigkeit in der Erfindung und Anordnung grosser Cyklen zeugen. Die Grundidee dieser religiösen Dichtung ist noch ausschliesslich kirchlich, aber die Anbetung der Könige gestaltet sich erst hier unter der Hand Giotto's aus den hoheitsvollen, starren Typen des Byzantinismus zu einer Frische und

Fülle der Motivierung, zu einer dramatischen Einheit, welche in ihrer Erzählungsweise ergreifend wirkt. Tief und lebendig-naturwahr ist die naiv-sachlich dargestellte, innig empfundene Szene. Individuelle Naturanschauung, eine anschauliche Auffassung der Religion und des Lebens verbinden sich mit innerlicher Glaubensüberzeugung und Begeisterung. In einfachen, strengen Formen, im Anschluss an die Bibel und die Legende erreicht die Darstellung der Anbetung durch die hohe, künstlerische Kraft Giotto's eine Weihe, eine überwältigende Gedanken- und Empfindungstiefe, welche niemals überboten wurden.

Nach wie vor Giotto bleiben die kirchlichen Aufgaben die vorwaltenden, doch allmählich verändert sich die Auffassung. Das innere Seelenleben tritt zurück, die Kunst wird um der Kunst willen gepflegt. Die Maler der Renaissance suchen in den Vorgängen der heiligen Geschichte nicht das Dogma, sondern mehr noch den freien, phantasievollen Ausdruck individuellster Persönlichkeit.

Die Darstellung Giotto's bildet die Grundlage für die weitere Gestaltung der Anbetung unter den Florentinern, nicht aber allein dem Anstoss dieser gewaltigen Schöpfung verdankt die Kunst der Arno-Stadt die Anregung zu ihren zahlreichen Darstellungen der Szene. Der Vorwurf selbst war ihrem inneren Wesen sympatisch. Das episch-dramatische Element bei Giotto wurde in seiner weiteren Entwicklung in Florenz zu einer erzählenden Kunst voll reicher Lebenscharakteristik. Dabei hielt diese Kunst das Gefühl für die Gliederung, für die Monumentalität der Komposition sowie für die plastische Wirklichkeit der Gestalten stets wach.

Fast kein Gegenstand aus der ganzen heiligen Geschichte ist für den erzählenden Künstler, dessen innerstes Interesse Probleme der Komposition, der Form und der Bewegung sind, eine dankbarere Aufgabe als die Anbetung der Könige. Die drei Weisen mit ihrem glänzenden Gefolge, ihr Erscheinen aus fremden, orientalischen Ländern, ihr Charakter als Fürsten, ihre kostbaren Geschenke lassen die denkbar reichste Abwechslung und Pracht in der Darstellung zu, während der Moment der Anbetung Reize der Komposition und der Bewegung, sowie Feierlichkeit der Stimmung enthält, welche der feinsinnige, künstlerisch geschulte, humanistisch gebildete Florentiner empfand und mit besonderer Vorliebe bestellte und ausführte.

Ein jedes Bild erscheint wie eine eigene, ursprüngliche Welt für sich, doch durch die Jahrzehnte geht eine organische Entwicklung. Auf die Wiedergabe der Sage nach der heldenhaften und religiösen Seite hin folgt die der Poesie frommer Andacht und Lyrik; aus einer veränderten, der Wirklichkeit sich zuwendenden Auffassung des Lebens

bricht dann der edle Naturalismus der Renaissance hervor, der eine Erweiterung und Verweltlichung der Darstellungsstoffe und Darstellungsformen erfordert, und die Szene der Anbetung aus dem Gebiete der Sage und der Poesie in das wirkliche Leben versetzt. Das Studium des Individuellen, des Charakteristischen führt zu einer reichen Anbringung von Porträts. Die frohe Sinnlichkeit und jubelnde Lebenslust, die eine der wesentlichsten Seiten der florentinischen Renaissancebildung war, findet in der Darstellung der bewaffneten und unbewaffneten Gefolgschaft und in der Pracht der Könige ihre völlige Befriedigung.

Der Vorwurf nimmt die höchsten Kräfte der Kunst in seinen Dienst und bringt diese auch zum völligen Ausreifen des Dargestellten. Allmählich werden die letzten, abschliessenden Stufen einer grossen Kunstentwicklung bei der Wiedergabe dieser Szene erreicht, und das Bild wächst mit der Fähigkeit des Malers, das Momentane darzustellen, zur hohen Bedeutung empor.

Die Eroberung der neuen Formenwelt ist endlich dem unermüdlich strebenden Florentiner gelungen. Die Vollkommenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel steht ihm zu Gebote. Und jetzt vollzieht sich das Wunderbare. Die Kunst erhebt sich über die Natur. Das zeitlich und örtlich Beschränkte verwandelt sie in das ewig Bedeutungsvolle, das Dauernde. Durch geniale Sicherheit der Hand und des Auges bringt eine geheimnisvolle Grösse das innerlich Erschaute zum Ausdruck.

Von der unaufhaltsam vordringenden Thatkraft Lionardo da Vinci's getragen, schwingt sich die Wiedergabe der Anbetung der Könige vom Individuellen zum Typischen empor. Die der Natur innewohnende Poesie, der eigentliche Kern der Legende, gelangt in reifer Gestaltung der Formensprache zur vollen Höhe. Die Darstellung wird ein Spiegelbild rein menschlicher Empfindung.

Wir stehen am Ende. Die letzte Gebundenheit der Komposition ist gelöst. Alles typisch-kirchliche, alles Natur-nachgeahmte ist verschwunden. Eine geheime Symmetrie durch gleichwertige Kontraste des Einzelnen in Linie, Bewegung, Licht und Charakter erhöht die zwingende Einheit des Grundgedankens. Nicht mehr die Erscheinung, sondern das Wesen der Darstellung ist von Bedeutung. Durch liebevolles Versenken wird dem Beschauer der Lionardo'schen Untermalung klar, dass hier formvollendete Lösung des Kunstproblems erreicht ist, und, wie einst den Weisen aus dem Morgenlande, strahlt auch ihm heilige Offenbarung entgegen.

ANHANG.

s war im allgemeinen nicht unsere Absicht, auf abweichende Ansichten über verschiedene Darstellungen bezüglich Datierung u. s. w. einzugehen, nur zu einer Ausnahme sehen wir uns genötigt.

Unsere Untersuchung über das Wesen der florentinischen Anbetungen baut sich auf unsere Anschauung über zwei Darstellungen auf, die für die jedesmal folgenden von grundlegendem Einfluss waren. Es ist die Komposition von Giotto in Padua und die der Untermalung Lionardo da Vinci's in den Uffizien. Gegen diese Ansicht lassen sich keine Thatsachen, wohl aber in Bezug auf die Komposition Lionardo's die Ausführungen einiger Forscher anführen. Dies nun soll im Folgenden geschehen, da wir auf die Datierung der Anbetung Lionardo's als eines sehr wichtigen Faktors in unserer Analyse grosses Gewicht legen.

Am eingehendsten hat Joseph Strzygowski[1] in einer Abhandlung zu dieser Frage Stellung genommen. Seiner Ansicht nach ist ein Teil der Untermalung, und zwar die rechte Seite, 1494—1495, der Hauptteil aber — die Madonna mit dem Kinde — und der Hintergrund im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts entstanden. Von seiner ausführlichen Analyse sollen hier zu Widerlegung nur die Punkte herausgenommen werden, die in direktem Zusammenhang mit der Anbetung der Könige stehen.

1. Das «geniale Widerspiel verbindender und lösender Kräfte» könne Lionardo nicht schon 1480 erfunden haben, «wo er doch im

[1] Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen, Band XVI, Seite 159 ff.

Abendmahl noch die Symmetrie selber ist und die florentinische Kunst an dem Kompositionsprinzip des Fra Filippo noch bis zum Ende des Jahrhunderts festhält». (Seite 160.)

2. Den ersten direkten Einfluss von Lionardo's Untermalung findet er in Filippino's Anbetung der Könige aus dem Jahre 1496. Da aber die Darstellung der Hauptfigur und des landschaftlichen Hintergrundes gar nicht an Lionardo anknüpft, so muss dieser diese Teile seiner Komposition erst später — etwa im ersten Jahrzehnt des folgenden Jahrhunderts — ausgeführt haben. Die rechte Seite ist also vor 1496, etwa 1494 oder 1495, die anderen Teile später entstanden. (Seite 162.)

3. Er führt ferner an, dass ein Vergleich zwischen der Galichon-Zeichnung und der Untermalung bedeutende Fortschritte im Style Lionardo's zeigt, welche binnen kurzer Zeit nicht hätten entstehen können. Daher kommt er zu dem Schluss, dass die Galichon-Zeichnung etwa 1480 entstanden ist, die rechte Seite 1494—95. (Seite 165.)

4. Es ist seine Ansicht, dass Lionardo in der Komposition der Anbetung mit der florentinischen Tradition gebrochen habe. (Seite 159.)

Hiergegen lassen sich folgende Gründe anführen:

1. Die Annahme, dass Fra Filippo eine pyramidenförmige Komposition für die Anbetung der Könige angewandt hat, ist unbegründet; denn die einzige Anbetung Fra Filippo's ist ein Tondo mit spiraler Komposition. Ferner hält die florentinische Kunst nicht bis gegen Ende des Jahrhunderts an Fra Filippo's Kompositionsweise im allgemeinen fest. Wie wir an den Darstellungen von Ghirlandajo und Botticelli gesehen haben, ist ein gewaltiger Umschwung im Gebrauch der Kompositionsfaktoren nach dem Jahre 1480 wahrnehmbar.

2. Filippino ist wohl der erste gewesen, der eine direkte Nachahmung von Lionardo's Anbetung beabsichtigte, und deshalb ist seine Darstellung die erste, welche eine Benutzung der Lionardo'schen Komposition im Ganzen aufzuweisen hat. Der Umschwung sowohl in der Darstellungsweise, wie die übereinstimmenden Einzelheiten der Komposition bei Botticelli und Ghirlandajo verraten aber, wie wir gesehen haben, unverkennbare Beeinflussung durch Lionardo's Untermalung. (S. auch Burckhardt Cicerone S. 634 g und S. 639 d.) Die Thatsache, dass Filippino in der Darstellung der Hauptfigur und des landschaftlichen Hintergrundes von Lionardo abweicht, berechtigt nicht zu der Annahme, dass Lionardo's Untermalung zwei verschiedenen Perioden angehöre. Bei der Analyse der Anbetung Filippino's haben

wir gesehen, wie wenig dieser im stande war, seinem Vorbilde zu folgen in den Teilen der Komposition, welche zweifellos — wie auch Strzygowski annimmt — von Lionardo entnommen sind. Weshalb soll man denn zu einer schwierigen Hypothese greifen, um eine Erklärung dafür zu finden, dass Filippino in der Darstellung der Hauptfigur und des landschaftlichen Hintergrundes an der älteren Darstellungsweise festgehalten hat?

Der reiche malerische Effekt des Hintergrundes bei Lionardo geht über das Quattrocento hinaus; ebenso gehören die Bewegungsmotive in der Figur der Madonna einer vollendeten Kunst an. Ohne sie wörtlich zu wiederholen, wäre etwas Gleichwertiges jedem Maler der Zeit unmöglich gewesen. Lionardo, ein Genie, der seine eigene Kunst bildete, stand über seiner Zeit. Filippino, wo er ihn kopieren will, verfällt in grobe Fehler, wo er aber selbständiges schafft, bleibt er bei der älteren Darstellungsweise, welche ihm geläufig war.

Gegen die Ansicht, dass die Untermalung zwei, ein Jahrzehnt von einander getrennten Perioden angehören könnte, spricht das Bild selbst: Komposition, dramatische Bewegung, malerische Wirkung und technische Malweise scheinen untrennbar zusammen zu gehören und verkörpern eine einheitliche Stimmung des Künstlers.

3. Die Galichon-Zeichnung ist eine flüchtige Skizze, scheinbar der allererste Entwurf Lionardo's zu seiner Komposition. Er hat in derselben nur die Stellungen und Bewegungen der Handelnden feststellen wollen; die Gestalten sind teilweise ohne Gewandung, doch zeigt die Skizze schon die Grundgedanken der Untermalung: Einen inneren pyramidenförmigen Aufbau, die Gruppen zu beiden Seiten dramatisch belebt, eine schräge Stellung der Maria und den sinnenden Greis im Vordergrunde. Der Hintergrund hat auch schon die Freitreppe mit ruinenhaften Arkaden, dazu Trompeter und herannahende Reiter aufzuweisen.

Der Unterschied zwischen dieser flüchtigen Skizze und der vollendeten Untermalung ist zwar bedeutend, da Lionardo aber nicht eine Summe gewöhnlicher Talente, sondern ein Universalgenie war, so kam bei ihm bei der Lösung eines Problems weniger die Länge oder Kürze der Zeit in Betracht, als die Intensität, mit der er sich mit dem Werke beschäftigt hat. Zwischen der Entstehung der Skizze und der Untermalung liegt vermutlich ein längerer Aufenhalt in Rom; sei dem wie es wolle, wir glauben, ein Jahr — oder, wenn es notwendig ist, noch kürzere Zeit — genügte, einen solchen Fortschritt wie zwischen der Galichon-Zeichnung und der Untermalung bei Lionardo zu zeitigen.

4. Der Geist der Anbetung ist noch stark florentinisch. Dies ist erkennbar nicht nur an den einzelnen Figuren, sondern durch die Mannigfaltigkeit der Darstellung berührt das ganze Bild altertümlich und gehört dem Quattrocento an.

Bei einem Vergleich zwischen Anbetung und Abendmahl tritt dies noch deutlicher zu Tage. Die Aufgabe war hier eine schwierigere, die Komposition eine gegebene und — in gewissem Sinne — eine symmetrische oder begrenzte. Ueber aller Kritik stehend, wie die Lösung des Problems der Darstellung der Anbetung ist, ist die des Abendmahls doch ebenso bewundernswürdig in der Aufhebung der vorher herrschenden Steifheit, ebenso meisterhaft in der neuen dramatischen Belebung der Szene, noch wunderbarer im Lichteffekt, weil im geschlossenen Raum, und noch viel grösser in der Universalbedeutung. Zwischen den vorangehenden und nachfolgenden Anbetungen der florentinischen Malerei kann man Aehnlichkeiten mit Lionardo's Komposition der Anbetung finden, in dem Abendmahl steht er allein da.

VERZEICHNIS DER DARSTELLUNGEN.

Amico di Sandro:

Tafel, London, Nat. Gal. Nr. 1124 . . . . . . Braun Nr. 1124

Angelico da Fiesole:

1. Predella, Cortona, chiesa del Gesù . . . . . Alinari » 10668
2. Tabernakel, Florenz, San Marco, Zelle 34 . . . » » 4323
3. Predella, Madrid, Prado Nr. 14 . . . . . . Braun » 14
4. Predella, London, Nat. Gal. Nr. 582 . . . . . » » 582
5. Predella, Florenz, Uffizien Altar Nr. 1295 . . . Alinari » 664
6. Fresko, Florenz, San Marco, Zelle 39 . . . . » » 4318
7. Tafel, Florenz, Accademia Nr. 234 . . . . . » » 1533

Bartolommeo, Fra:

Federzeichnung, Florenz, Uffizien . . . . Braun » 61

Bartolo di Maestro Fredi (sienesisch):

Altarwerk, Siena, Belle Arti Nr. 49 . . . . . . Alinari » 9301

Botticelli Sandro:

1. Längstafel, London, Nat. Gal. Nr. 592 . . . . Braun » 592
2. Tondo, London, Nat. Gal. Nr. 1033 . . . . . Hanfst. » 42
3. Tafel, Florenz, Uffizien Nr. 1286 . . . . . . Alinari » 603
4. Tafel, St. Petersburg, Eremitage Nr. 3 . . . . Braun » 3
5. Tafel, London, Nat. Gal. Nr. 1034 . . . . . » » 1034
6. Längstafel, Florenz, Uffizien Nr. 3436 . . . . Alinari » 606A

Delli Dello:

Tondo, Berlin, Museum Nr. 95A . . . . Ph. Ges. » 240

Diamante, Fra:

Predella, Prato, Gall. Nr. 10. . . . . Alinari » 11125

Duccio da Siena (sienesisch):

Tafel, Siena, Operà del Duomo Nr. 34 . . . . . Lombardi Nr. 348

Gaddi Agnolo:

1. Fresko, Florenz, St. Maria Novella . . . . . Alinari » 4034
2. Tafel, Florenz, Uffizien Nr. 28 . . . . » » 627

Gaddi Taddeo:

1. Fresko, Assisi, Unterkirche . . . . » » 5308
2. Fresko, Florenz, Santa Croce . . . . » » 3905
3. Tafel, Florenz, Accademia Nr. 106. . . . . . » » 1492

Gentile da Fabriano (umbrisch):

Altarwerk, Florenz, Accademia Nr. 165 . . . . . » » 1471

Ghirlandajo, Dom:

1. Fresko, Florenz, St. Maria Novella . . . . . » » 4005
2. Tondo, Florenz, Uffizien Nr. 1295. . . . . . » » 421
3. Altarbild, Florenz, Ospizio degli Innocenti. . . » » 3779

Giotto di Bondone:

Fresko, Padua, St. Maria dell' Arena. . . . . . Naya » 17

Gozzoli Benozzo:

1. Fresken, Florenz, Riccardi Palast . . . . . . Alinari » 4396
2. Fresko, Pisa, Campo Santo . . . . » » 4397

Lippi, Fra Filippo:

Tondo, Richmond, Sir Frederick Cook . . . . . Privatbesitz.

Lippi, Filippino:

Altarbild, Florenz, Uffizien Nr. 1257. . . . . . Alinari » 778

Lorenzo, Don Monaco:

1. Predella, Florenz, St. Trinità. . . . . Alinari » 4597
2. Predella, Florenz, Uffizien Nr. 1309 . . . . . » » 792
3. Predella, Berlin, Museum, Raczinski-Sammlung Nr. 42.
4. Altarbild, Florenz, Uffizien Nr. 39. . . . . . Alinari » 796

Masaccio:

Predella, Berlin, Museum Nr. 58A . . . . . . Ph. Ges. » 530

Meister des carrandschen Triptychons:

Predella, Montpellier, Musée Fabre.[1]

---

[1] Reproduction: Jahrbuch der K. Preussischen Kunst-Sammlungen. 22. Bd., Heft I, 1901.

Paolina, Fra:

Altarbild, Pistoia, San Domenico	Brogi	Nr.	6273

Pontormo:

Tafel, Florenz, Pitti Nr. 379.	»	»	909

Rosselli, Cosimo:

Altarbild, Florenz, Uffizien Nr. 65.	Alinari	»	938

Sarto, Andrea del:

Fresko, Florenz, St. Annunziata.	»	»	3821

Sogliani, Giov. Ant.:

Altarbild, Fiesole, San Domenico	»	»	4589

Vinci, Lionardo da:

Altarbild, Florenz, Uffizien Nr. 1252.	»	»	1088

Erklärung der Namens-Kürzungen der oben angeführten Photographen.

Braun, Photograph Braun, Dornach.
Alinari, » Alinari, Florenz.
Hanfst., » Hanfstaengel, München.
Ph. Ges., Photographische Gesellschaft, Berlin.
Lombardi, Photograph Lombardi, Siena.
Brogi, » Brogi, Florenz.
Naya, » Naya, Venedig.

BIBLIOGRAPHIE.

Augustinus A. (St.), Opera edt. Maurin.
Berenson B., The Florentine Painters of the Renaissance. New-York 1897.
— The Central Italian Painters of the Renaissance. New-York 1899.
— «L'Amico di Sandro». Gazette des Beaux-Arts, 3ième Période. Tome XXI, juin, juillet.
Bosio Ant., Roma Sotterranea. Roma 1632.
Bottari C. C., Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma. Roma 1737.
Burckhardt J., Der Cicerone. Leipzig 1898.
— Die Kultur der Renaissance in Italien. Leipzig 1899.
— Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel 1898.
Cartier C., Vie de Fra Angelico. Paris 1857.
Ciampini J., De sacris aedificis. Roma 1693.
Cornelius Carl, Jacopo della Quercia. Halle a. S. 1896.
Crowe e Cavalcaselle, Storia della Pittura in Italia. Firenze 1886-98.
Detzel H., Christliche Ikonographie. Freiburg i. Br. 1894.
Dohme R., Kunst und Künstler. Leipzig 1875-1880.
Dufresne Rafaelle, Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci. Paris 1651.
Du Méril E., Origines Latines du Théâtre. Paris 1849.
Eichendorff J., Zur Geschichte des Dramas. Paderborn 1866.
Frizzoni Gustavo, Arte Italiana del Rinascimento. Firenze 1892.
Garrucci Raff, Storia dell' Arte cristiana nei primi otto secoli. Prato 1872-1880.
Haymo, Homiliae edt. Colon 1534.
Hettner H., Italienische Studien. Braunschweig 1879.
Hildebert, Sermones in Epiphania, opera edt. Beaugend.
Innocens III., Sermones in Epiphania, opera edt. Venet.
Janitschek H., Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst. Leipzig 1892.

Kraus Fr. X., Roma Sotterranea. Freiburg 1873.
— Real-Encyklopädie der christlichen Altertümer. Freiburg 1882-1886.
— St. Angelo in Formis — die Wandgemälde. Berlin 1893.
— Geschichte der christlichen Kunst. Freiburg i. Br. 1896.
Leo (St.), Sermones edt. Venet. 1748.
Lehner F. A. Marienverehrung in den ersten Jahrhunderten. Stuttgart 1881.
Lermolieff J., Kunstkrit. Studien über ital. Malerei. Leipzig 1891.
Liell J., Mariendarstellungen. Freiburg i. Br. 1887.
Ludwig H., Z. f. k. Ges. — Lionardo da Vinci. Wien 1882.
Marchese P. V., Storia del convento di San Marco. Firenze 1853.
— Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti domenicani. Genova 1869.
Milanesi G., Archivio Storico Italiano Serie III. Documenti inediti risquardanti Lionardo da Vinci Tomo XVI. Firenze 1842-75.
— Documenti per la Storia dell' Arte Senese. Siena 1854-56.
Mone F., Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
Müller-Walde P., Leonardo da Vinci. München 1888.
Müntz E., Léonard de Vinci. Paris 1899.
Organ für christliche Kunst, XXI. Jahrgang Nr. 3. Köln 1871.
Otte H., Kunst-Archäologie Bd. I-II. Leipzig 1883.
Patrizi Fr. X., De Evangeliis lib III. Freiburg i. Br. 1853.
Rivista Mensile Illustrata d'Arte, Litt. Scienza, Vol. I, Nr. I. Firenze 1895.
Richter Jean P., Lionardo da Vinci. London 1883.
Riegel H., Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens. Dresden 1898.
Rio A. F., Leonardo da Vinci. Milano 1856.
Rossi Gio. Batt. de. La Roma Sotterranea cristiana Roma. Roma 1864-1867.
— Musaici cristiani delle chiese di Roma. Roma 1899.
— Immagini scelte della Beata Vergine Tratte dalle Catacombe. Roma 1863.
— Bullettino di Archeologia cristiana. Roma 1863-1889.
Rumohr C. F., Italienische Forschungen. Berlin 1827-31.
Schäfer G., Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Uebersetzung. Trier 1855.
Schmarsow A., Masaccio. Kassel 1900.
Schlager A., Comedias von den Heil. 3 Königen in Wien. Wiener-Skiz. Folge I. 310. Wien.
Schoebel C., Histoire des trois Mages. Paris 1878.
Schultz Alwin, Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst. Leipzig 1878.
Schultze V., Die Katakomben. Leipzig 1882.
— Archäologische Studien über alt-christliche Monumente. Wien 1880.
Steinmann E., Botticelli. Bielefeld u. Leipzig 1897.
Strzygowski J., Lionardo-Studien. Jahrbuch der k. Pr. Kt. Sammlg. Band XVI. Berlin.
Supino J. B., Fra Angelico. Firenze 1898.
Thode Henry, Franz von Assisi. Berlin 1885.
— Giotto. Bielefeld und Leipzig 1899.

Trombelli Chry., Marie Sanctissima Vita et Gesta Cultusque illi adhibitus. Bonnoniae typ. Laelii a Vulpe. 1761.
Ulmann Herm., Sandro Botticelli. München 1893.
Vasari Gio, Vite edt. Milanesi. Firenze 1878-85.
Venturi A., Gentile da Fabriano e Pisanello. Firenze 1896.
— La Madonna. Milano 1900.
Weber Paul, Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst. Stuttgart 1894.
Wilpert J., Cyklus christologischer Gemälde. Freiburg i. Br. 1891.
Wingenroth M., Benozzo Gozzoli. Heidelberg 1897.
— Beiträge zur Angelico-Forschung. Repert. f. K. W. XXI, Bd. 1898.
Wölfflin H., Die klassische Kunst. München 1899.
Zappert G., Epiphania. Wiener Sitzungsberichte, Heft I-III. Jhrg. 1856.



GIOTTO.

PADUA. ARENA KAPELLA.



DON LORENZO MONACO.
FLORENZ. UFFIZIEN.

Taf. III



MASACCIO.
BERLIN. MUSEUM.



LIONARDO DA VINCI.
FLORENZ. UFFIZIEN.



BOTTICELLI.
FLORENZ. UFFIZIEN.

Taf. VI



GHIRLANDAJO.

FLORENZ. CHIESA DEGLI INNOCENTI.



FILIPPINO LIPPI.
FLORENZ. UFFIZIEN.

